

Aula abierta

## La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas, tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aportan novedades para su conocimiento. También se pone especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias, que, por haberse considerado erróneamente durante largo tiempo como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función.



ENERO 2012

### El capitel de San Martín de Unx del Museo de Navarra

Texto: Francisco Javier Zubiaur Carreño

Fotografías: Jaime Zubiaur Beguiristáin

Los estudios sobre los grandes estilos dominantes en el Occidente europeo reparan en los últimos tiempos en piezas sueltas, fuera de su posición original, que en ocasiones fueron reaprovechadas en nuevas construcciones y menospreciadas por los historiadores por la dificultad de su interpretación. Es el caso de modillones, estelas o capiteles, que se erigen en testimonios de gran valor cuando su cronología puede retrotraerse hasta épocas oscuras de la Historia, donde todo testimonio documental es bien venido para esclarecer el pasado.

Trataremos ahora de un capitel de columna conservado por el Museo de Navarra y expuesto en una de sus salas, que ha pasado sus días, desde que ingresara un 12 de noviembre de 1954, relativamente desapercibido. El haber sido hallado durante unas ope-



raciones de *ondalán* (plantación de viña) en el término de Santa Cruz de la villa navarra de San Martín de Unx, en torno a 1939, por el vecino Benito Domeño Valencia, explica su origen que ha estado poco claro hasta el momento, por ignorarse el lugar exacto de su hallazgo, que ha podido determinarse gracias a las informaciones facilitadas por el hijo de su descubridor, Jesús Domeño Lerga, con la intermediación de Carmelo Leoz Floristán. El entonces párroco de la localidad, D. Juan Ollo, fue quien aconsejó su entrega a la Diputación Foral de Navarra, que lo guardó en la Cámara de Comptos hasta la apertura del Museo de Navarra en 1956. La inexistencia del Museo en aquella época explica que no se guardaran otros datos de la pieza, por lo que el número de su inventario actual no se corresponde con el de la época de su incorporación. Su cronología se atribuyó entonces al siglo XII, correspondiente al románico pleno.

Se trata de un capitel exento que presenta forma tronco piramidal invertida con los ángulos achaflanados ligeramente cóncavos. Se ha trabajado con talla a bisel e incisión sobre piedra arenisca de grano fino y color ocre de 22 x 29 x 31 cm. Las dimensiones de sus partes son las siguientes: collarín de 1 cm. de altura y 21 cm. de diámetro; tambor de 14 cm. de altura y 75/108 cm. de diámetro; y ábaco de 5 x 29,3 x 31 cm. La profundidad de su relieve oscila entre los 3,5/13 mm. En cuanto al collarín, para ser más precisos, hay que decir que se compone de tres anillos superpuestos de alturas parecidas: uno liso –el ya descrito– de 1 cm., otro sogueado encima de éste y un tercero superior, liso, ambos de 2 cm.

Fue descubierto al profundizar en tierra unos 70 cm. para convertir un antiguo olivar en viña, sobre un montículo de la finca entonces propiedad de Ignacio Muruzábal. Santa Cruz es un término situado al SOE. de San Martín de Unx, en equidistancia con las demarcaciones de Ujué (E.), Beire (S.) y Olite (OE.), dentro de un área plenamente romanizada en tiempos antiguos. A lo largo del tiempo se han producido en este lugar diferentes hallazgos arqueológicos de época romana, alguno de los cuales, dos aras votivas, fue-

ron trasladadas al Museo de Navarra. El término seguramente estaba comunicado por un ramal secundario de la calzada que procedente de *Caesaraugusta* (Zaragoza) llevaba a *Pompelo* (Pamplona) por *Segia* (Ejea de los Caballeros), *Terracha* (¿Sádaba?) y *Cara* (Santacara), importante nudo de comunicaciones a escasos 15 km al S. de San Martín de Unx. Siempre se ha considerado en la villa que el nombre de Santa Cruz podía deberse a la existencia de una pequeña iglesia erigida sobre algún fundus romano de época pagana. Sin embargo, esta posibilidad no ha sido corroborada por las excavaciones arqueológicas realizadas por la especialista en romano María Luisa García, en 1997, ni por las prospecciones de la empresa Olcairum con motivo de la ejecución del Inventario Arqueológico de Navarra, en 2004, ni posteriormente por las que se realizaron en 2010 con motivo del trazado del Canal de Navarra por dicho término. No obstante quedó plenamente demostrada la existencia de una “amplia y lujosa” villa romana cuya cronología debió extenderse entre el siglo I a. de C. (fines del periodo republicano) al III d. C. (alto imperio), con una prolongación del asentamiento humano en época medieval.

Por Santa Cruz, situado a una altitud entre 460 y 475 m., se extienden las tierras más feraces del término municipal, zona de pastos, cereal, viña y olivar, habiendo canteras a unos 400 m. al N. con restos de piedra sillar, que ofrecían condiciones de explotación en el pasado. De suyo, según M. L. García, el soporte económico de esta *villa* romana fue agrícola y debió poseer una zona residencial para el *dominus*, a juzgar por los restos de basas y fustes de columnas aparecidos. La extensión del yacimiento, situado en ladera, con dimensiones de 350 x 190 m., debió ocupar una superficie de 66.500 m<sup>2</sup>. Según informa R. Jimeno, el hagiotopónimo Santa Cruz se extiende en la Cuenca de Pamplona, zona no tan distante del lugar del hallazgo, a partir del siglo VI.

La suposición de un templo cristiano sobre este solar pre-cristiano puede haberse confundido con la erección de alguna cruz protectora para conjurar los nublados o mover a piedad. En el propio término de San Martín, existen otros topónimos alusivos al signo cristiano: el lugar llamado Cruz de Piedra y el Alto de la Crucica, señalado con una estela, desde donde los naturales rezan una salve a la Virgen de Ujué.

El capitel apenas ha contado con referencias escritas hasta ahora. Según J. Gudiol, que lo calificó de “interesante”, este tipo de capitel cúbico con cuatro amplias hojas en los ángulos es un modelo arcaico corriente. “Sus cuatro hojas –escribió en 1944– enmarcan figuras geométricas entre las que apuntan incipientes las simétricas espirales; líneas onduladas, sogueados y sucesiones de triángulos contrapuestos completan la decoración de este capitel que, a juicio de Gómez Moreno, enlaza con Leyre lo decorativo asturiano”. Posteriormente, J. E. Uranga y F. Íñiguez, al sintetizar el arte navarro medieval, lo situaron dentro de lo que llamaron piezas de acarreo, que relacionaron con el influjo asturiano en tierras navarras en cuanto al tipo de decoración ya descrita.

Partiendo de tales supuestos, quisimos confirmar la estimación de estos historiadores buscando paralelos estructurales y decorativos del capitel que confirmaran su adscrip-



ción al arte prerrománico peninsular (o “protorrománico” en expresión de M. Gómez Moreno), más específicamente asturiano. Así dimos con ciertas características parecidas en un capitel de San Adriano de Tuñón, decorado con grandes surcos y línea quebrada incisa, en otros de la sacristía de la iglesia de San Salvador de Deva, semejantes en formato y esquematización decorativa, en los de San Salvador de Valdediós y de Priesca con palmetas en sus ángulos cóncavos, o aquellos de Santa Cristina de Lena y Santa María de Naranco, que emplean la estructura triangular con líneas de sogueados para ordenar la decoración. Todos ellos fueron datados entre fines del siglo IX y principios del X, estilísticamente dentro del prerrománico asturiano, pero en comparación con el nuestro carecen de su primitivismo.

Prosiguiendo la línea de investigación marcada, el siguiente paso fue considerar los posibles paralelos con San Salvador de Leire. Las excavaciones arqueológicas dirigidas por F. Íñiguez en la iglesia de este monasterio, situado en el corazón de la Navarra nuclear, han confirmado la existencia en ella de una estructura arquitectónica primitiva del siglo IX, prolongada en el reinado de Sancho el Mayor (1.000-1.035) y culminada a la terminación del reinado de García el de Nájera (1.035-1.054), puesto que como templo se consagra en 1.057, que se corresponde con la cabecera, torre y cripta del conjunto monástico, soportada ésta por grandes capiteles de sencilla decoración, pero evidente diferencia de tamaño. Los de la cripta de Leire están decorados con profundos surcos y volutas arrolladas en espiral, en bajorrelieve, de recuerdo visigótico, que en los capiteles de la iglesia se combinan con triángulos de aspecto igualmente sumario buscando la simetría con ruda ejecución. Este tipo de talla tosca es característica del arte escultórico previo a la difusión del Camino de Peregrinación, protegido y consolidado por Sancho el Mayor, por lo que estaríamos ante un ejecutor de maneras “arcaicas”, según opina J. Gudiol.

Si nos referimos a un contexto geográfico más amplio, los paralelos más significativos se hallaron en las similitudes estructurales del capitel de San Martín de Unx con la de los capiteles de la capilla funeraria de los Santos Fabián y Sebastián en la localidad suiza de Ascona, cerca de Locarno (cantón de Ticino), referidas a la forma tronco piramidal invertida del capitel en inseparable conjunto con su ábaco, y es de destacar también en un capitel de la iglesia de San Martín de Sonvico un caso parecido en cuanto a decoración en forma de capullo del que salen dos volutas cuyos extremos se enrollan en espiral, dejando en el hueco central resultante un triángulo, tal como



sucede en las caras de uno de los capiteles de la cripta de San Salvador de Leire –en éste de ejecución más ruda- y en dos lados del de San Martín de Unx, aunque en él la ornamentación tiende a abstraerse. Los capiteles suizos objeto de comparación son estimados por K. Roth-Rubi como de estirpe carolingia y se datarían a mediados del siglo IX o segunda parte de esta centuria. Sin embargo, este esquema decorativo-compositivo es de mayor antigüedad, hallándose en las pilastras de la llamada Tumba de los Relieves Pintados de la necrópolis de *Caere Vetus* (actual Cerveteri, provincia de Roma), pertenecientes a la cultura etrusca del siglo III a. C.; se pudo rastrear también en el arte paleocristiano copto del Egipto de los siglos V-VI de nuestra era y en el arte carolingio (Oratorio de Saint Germiny-des-Prés, principios del IX) con perduración comprobada en el primer románico, gracias al sincretismo que caracteriza a este estilo que fusiona caracteres de los estilos precedentes, y, en concreto, hereda un tipo de capitel en origen corintio que con el tiempo, a partir del siglo IV, debido a la aparición de talleres locales de libre producción lejos de los modelos oficiales, va perdiendo los referentes de sus cánones originarios.

Si consideramos el contexto del yacimiento arqueológico donde fue hallado el capitel, en tanto no se descubran restos de la hipotética iglesia de Santa Cruz de que habla la tradición, que quizás obligasen a revisar nuestra valoración, hemos de convenir que el capitel que estudiamos pertenece al contexto romano, pues como destaca J. A. Domingo Magaña en su catálogo de capiteles tardorromanos y visigodos de la península ibérica, el esquematismo progresivo de los motivos decorativos resulta tanto más antiguo cuanto más ahondemos en el tiempo. No obstante, es obvio que el capitel de San Martín de Unx comparte las características que M. Bango Torviso atribuye a la escultura altomedieval, como labra a bisel, tendencia del capitel a la forma cúbica y del ábaco al bloque prismático, decoración sumaria –hasta extremos casi abstractos- inspiración ecléctica del ejecutor y fuerza de una tradición local, lo que retrotraería su datación del supuesto siglo XII hasta época altomedieval dentro de una secuencia cronológica que iría desde el siglo IV al IX de nuestra era.

Por consiguiente, no compartimos la expresión de M. Gómez Moreno, reafirmada por J. E. Uranga y F. Íñiguez, de que el capitel de San Martín de Unx “enlaza con Leyre lo decorativo asturiano”, ya que las características formales y decorativas de este capitel no



le vienen del estilo prerrománico sino del romano evolucionado, que son las que informarán, junto a otras influencias llegadas del arte paleocristiano, bizantino, visigodo, carolingio, germánico y mozárabe el arte románico pleno, de inspiración cristiana y dimensión europea.

### Bibliografía

- ARIAS PÁRAMO, L. *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana*. Gijón, Ediciones Trea, 1999.
- BANGO TORVISO, I. G. "Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI", *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. VIII-II, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 77, 122-123, 125.
- DÍAZ MARTOS, A. *Capiteles corintios romanos de Hispania. Estudio-catálogo*. Madrid, ed. del autor, 1985.
- DOMINGO MAGAÑA, J. A. *Capiteles tardorromanos y visigodos en la península ibérica (siglos IV-VIII d.C.)*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2011, 113.
- GÓMEZ MORENO, M. *El arte románico español: esquema de un libro*. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- GRABAR, A. *La edad de oro de Justiniano desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*. Madrid, Aguilar, 1966.
- GUDIOL, J. "San Salvador de Leyre y el primer románico en Navarra", *Príncipe de Viana*, XVI, 3<sup>er</sup>. trimestre, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1944, 259.
- HUBERT, J.-PORCHER, J.-VOLBACH, W.F. *El imperio carolingio*. Madrid, Aguilar, 1968.
- INVENTARIO ARQUEOLÓGICO DE NAVARRA. *San Martín de Unx*. Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra. 2002. Memoria presentada por Olcairum, 2004.
- JIMENO ARANGUREN, R. *El culto a los santos en la cuenca de Pamplona (Siglos V-XVI)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
- OLCAIRUM. *Seguimiento arqueológico. Sector VI [San Martín de Unx]. Riegos de Navarra, dossier del 13 de julio de 2010*. Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra.
- ROTH-RUBI, K. "Frühmittelalterliche Skulptur aus dem Oratorium Santi Fabiano e Sebastiano in Ascona", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Zurich, Karl Schwegler, 2011, núm. 68, 235-266. Lám. 26 b.
- URANGA, J. E.-ÍÑIGUEZ, F. *Arte medieval navarro*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1971. Tomo I. Arte Prerrománico, 169, lám. 70 b y c.





FEBRERO 2012

## El palacio del Congreso Nacional de Viticultura en Villava, obra de José Yárnoz Larrosa (1912)

D. José Javier Azanza López

Villava. Palacio del  
Congreso Nacional de  
Viticultura. Fachada  
principal. Foto:  
Archivo General de la  
Universidad de  
Navarra.

En el mes de julio de 1912, Pamplona y Navarra entera conmemoraron el VII Centenario de la batalla de las Navas de Tolosa. Con motivo de la efeméride, y a instancias de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, la Diputación Foral auspició un programa de festejos de muy variada naturaleza, entre los que destacaba un Congreso de Viticultura, que por Real Orden de 25 de febrero de 1911 fue declarado Nacional y contó con el patrocinio de Alfonso XIII. En él se dieron cita 1.500 congresistas, los cuales asistieron a las cerca de 40 ponencias que, con un alto nivel científico, se desarrollaron entre los días 10 y 22 de julio de 1912.

La historia constructiva del edificio destinado a albergar las sesiones del Congreso Nacional de Viticultura resulta compleja. La intención inicial de la Diputación era que la sede estuviese en Pamplona, levantándose en la capital una construcción con carácter permanente y extendiéndose a su alrededor las plantaciones anejas. Con tal fin, el ingeniero director del Servicio Agrícola y verdadero *alma mater* del Congreso, Nicolás García de los Salmones, examinó el término municipal de la ciudad a la búsqueda de terrenos aptos y con la extensión suficiente para poder ejecutar el proyecto. Tales requisitos cum-

## PAMPLONA.—PRIMER CONGRESO DE VITICULTURA



Estado actual de las obras del Palacio del Congreso

Prometen responder á lo que desde un principio se propusieron los organizadores del próximo Congreso de Viticultura, los preparativos que con interés verdaderamente plausible se vienen realizando en la capital navarra.

Las obras del edificio del Congreso y del Besta-Jira van muy adelantadas, y por ello nos hemos permitido anticipar la adjunta información gráfica de las mismas, secundando de esta suerte las brillantes iniciativas de aquellos viticultores.

Trabajan en ellas muchos operarios y es de esperar que si el tiempo no se tuere estarán concluidas pasado muy poco tiempo.

En el primero además se han hecho los preparativos para los macizos y jardincillos que han de anteceder al edificio, y en el segundo se observan también preparativos al aire libre detrás del restaurant.



Fachada posterior del edificio



Palacio del Besta-Jira en construcción que se inaugurará á raíz del Congreso  
(Fotogs. Roldán e Hijo)

Villava. Estado de las obras del palacio y Besta-Jira en marzo de 1912 (*La Hormiga de Oro*, fotos Roldán e Hijo).

plían los terrenos de la “Cruz Negra” comprendidos entre los caminos de Abejeras y Esquíroz, lindantes con la carretera de la Vuelta del Castillo; sin embargo, al estar enclavados en las zonas polémicas, era necesario elevar al ramo de Guerra la correspondiente solicitud de edificación.

Las gestiones que la delegación navarra, con el alcalde de Pamplona Joaquín Viñas a la cabeza, llevó a cabo en Madrid, tanto en palacio como en el Gobierno Central y en el Ministerio de la Guerra, al objeto de lograr dicha autorización, fueron arduas. Finalmente, una Real Orden con fecha de 1 de mayo de 1911 concedía los terrenos, si bien con una serie de imposiciones que no fueron aceptadas por la Diputación Foral, lo cual le llevó a desistir de su propósito y a buscar un nuevo emplazamiento para el edificio del Congreso.

La elección recayó en los terrenos que ya meses atrás había ofrecido para tal fin la localidad de Villava, situados cerca del límite con Burlada. Tal ubicación comportaba, a juicio de García de los Salmones, indudables ventajas: las parcelas que había que adquirir resultaban más económicas; la vid tendría allí campo más natural y favorable a su crecimiento; y desaparecían los problemas para la construcción que por su condición de plaza fuerte planteaba Pamplona. Existía además verdadero interés por parte del Consistorio villavés en construir en su término el palacio del Congreso Vitícola, no sólo por la repercusión que el acontecimiento tendría para la villa, sino porque se convertiría en elemento clave de la expansión urbana que en estos momentos prolongaba la calle Mayor a lo largo de lo que entonces era la carretera de Pamplona a Baztán (hoy Avenida de Serapio Huici), uno de los lugares preferidos por la burguesía para construir sus casas en torno al cambio de siglo, configurando una excepcional muestra del eclecticismo arquitectónico en Navarra. El acuerdo de Diputación de construir el edificio en Villava fue adoptado el 4 de mayo de 1911.

Paralelamente a las gestiones relacionadas con el emplazamiento del edificio, la Diputación acordó convocar un concurso de proyectos para su construcción. Sus bases, publicadas en el *Boletín Oficial de la Provincia de Navarra*, tenían fecha de 8 de abril de 1911, y recogían cuestiones relacionadas con la superficie y distribución del espacio interior –con una gran sala de exposiciones y otras cuatro salas de sesiones–, el plazo de finalización de obras para el 31 de diciembre de 1911, y el presupuesto que no podría exceder de 150.000 pesetas; el trazado y materiales del edificio quedaban al criterio del autor del proyecto. Los interesados podrían entregar sus propuestas bajo un lema en sobre lacrado en la Secretaría de la Diputación hasta el día 5 de mayo. Al autor del proyecto escogido por la Diputación se le concedería la dirección de las obras.

Al concurso concurrieron un total de cuatro proyectos bajo los lemas “Iruña”, “Aralar”, “Pro Patria” e “Iritzi bat”; desgraciadamente, y salvo el caso del ganador, no hemos podido averiguar la identidad de los arquitectos que se ocultaban tras los mismos. Finalizado el plazo fijado en las bases, pasaron a examen del Tribunal Calificador, compuesto por los arquitectos Florencio Ansoleaga, Julián Arteaga y Ángel Goicoechea. Tras un detenido estudio de las cuatro propuestas, el 10 de mayo emitieron su dictamen, en el que se





Villava. Palacio del Congreso Nacional de Viticultura. Fachada posterior. Foto: Archivo General de la Universidad de Navarra.

decantaban por el proyecto de José Yárnoz Larrosa (Pamplona, 1884-Madrid, 1966), acuerdo adoptado por unanimidad. Así lo propusieron a la Diputación, que dio el visto bueno a la decisión del Jurado.

No cabe duda de que este triunfo marcaba un nuevo jalón en la incipiente carrera del joven arquitecto pamplonés, quien había finalizado brillantemente sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1910, y ese mismo año había presentado con su compañero Modesto López Otero un proyecto de Exposición Universal

en Madrid, que les valdría la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912. Asimismo, el 6 de noviembre de 1911 Yárnoz fue premiado, junto al propio López Otero y al escultor segoviano Aniceto Marinas, por el proyecto presentado conjuntamente para el monumento a la Constitución o a las Cortes de Cádiz, erigido en la gaditana Plaza de España.

No hemos localizado la memoria y planos del proyecto de José Yárnoz, pero sí el presupuesto definitivo de obras, que elaboró con posterioridad a la celebración del concurso. Éste desglosaba en detalle las partidas por conceptos tales como movimiento de tierras, cantería, albañilería, carpintería, tejados, armaduras y obras de hierro, y pintura y decoración, entre otros. La cantidad final ascendía a 132.672,93 pesetas.

Las tareas de construcción del edificio, adjudicadas al contratista Aniceto Goñi, comenzaron sin mayor demora para tratar de ajustarse al plazo concedido para su terminación. El 8 de junio de 1911 se llevó a cabo el replanteo y cava de tierra, y un día más tarde dieron principio los trabajos en presencia de Nicolás García de los Salmones y de José Yárnoz. En los meses siguientes, las obras avanzaron a buen ritmo, de manera que en noviembre había empezado ya a cubrirse el edificio. Pese a todo, no estaba finalizado para el último día de 1911, fecha impuesta en las bases; ni para el 11 de enero de 1912, según el compromiso adquirido por el contratista Aniceto Goñi. A mediados del mes de marzo parecía atisbarse su fin, así como el del edificio adyacente del Besta-Jira, restaurante y lugar de ocio y recreo que se construía con planos del propio Yárnoz. Precisamente a este estado de las obras correspondía la información gráfica que facilitaba la revista ilustrada *La Hormiga de Oro* en su número del 23 de marzo de 1912, con tres magníficas fotografías de Roldán e Hijo. De esta manera, el palacio estaba totalmente finalizado para el 10 de julio de 1912, fecha de la solemne sesión inaugural.

El edificio de José Yáñez que albergó el Congreso Vitícola constituye un excepcional ejemplo en el panorama de la arquitectura navarra de las primeras décadas del siglo XX, en el que conviven influencias del eclecticismo que se concretan en soluciones neobarrocas y neomudéjares, con elementos propios del regionalismo de filiación vascongada como el aparejo mixto, el sillar rústico, y el protagonismo de la madera. Desarrolla un esquema de tres cuerpos destacados, uno central y dos laterales, unidos por sendos módulos de despliegue horizontal; los tres cuerpos principales contaban con accesos independientes, de los que únicamente se conserva el del central. Se trata de un modelo ya consolidado desde la arquitectura palacial barroca, y que en el caso de la arquitectura navarra encuentra su antecedente inmediato en el Archivo Provincial, diseñado en 1896 por Florencio Ansoleaga con planta en forma de “E”, con tres cuerpos salientes en el centro y los extremos, y dos galerías de enlace entre ellos. Conviene recordar igualmente el Pabellón Nacional de Bellas Artes diseñado por Yáñez en su proyecto de Exposición Universal en Madrid, el cual guarda estrecha relación con el palacio del Congreso Vitícola tanto en planta y alzados como en lo que a soluciones ornamentales respecta, por lo que resulta muy probable que Yáñez lo tuviera en mente a la hora de diseñar los planos de este último.

Al exterior, el edificio muestra gran singularidad merced a su variedad volumétrica, a la diferenciación y escalonamiento de sus cubiertas, y a la amalgama de materiales empleados en su ejecución, en la que el sillar rústico convive con el ladrillo rojo, el hormigón, el entramado de madera, y la cerámica y azulejería, convirtiéndolo en uno de los mejores ejemplos de arquitectura pictórica o cromática de Navarra. Dignas de mención son las labores ejecutadas en ladrillo, que recrean soluciones geométricas de raigambre neomudéjar y obtienen logrados efectos de claroscuro merced al taqueado y a la disposición saliente en punta. No debemos pasar por alto tampoco las diversas soluciones empleadas en la apertura de vanos, si bien hay que significar a este respecto que los grandes ventanales rectangulares de factura moderna practicados en los cuerpos intermedios no son originales, sino fruto de una intervención posterior.

Sus paramentos sirven de soporte a motivos decorativos cerámicos en los que se representan vides y parras, alusivos al Congreso Vitícola al que debía su construcción; a ellos se unen otros de raigambre neoplatresca, desarrollados a partir de un eje de simetría, como si de una composición a *candelieri* se tratara. Completa el ornato un conjunto de referencias heráldicas: sobre las portadas laterales destacan, emparejados, los escudos de las capitales de los partidos judiciales de Tudela y Tafalla, Estella y Aoiz, en tanto que sobre el pórtico central se alza el escudo de España, flanqueado por los de Navarra y de Pamplona (este último, en caso de tratarse del de la capital navarra, en una interpretación muy libre, por cuanto el león aparece rampante y no pasante). El escudo nacional queda rodeado de la siguiente inscripción: “Congreso Exposición Nacional de Viticultura celebrada en Pamplona en 1912”.



Izquierda:  
Villava. Palacio del  
Congreso Nacional de  
Viticultura.

Derecha:  
Villava. Palacio del  
Congreso Nacional de  
Viticultura. Detalle de la  
decoración cerámica.

En el cuerpo central, una escalinata conduce a la puerta de ingreso, un amplio arco ligeramente apuntado de dovelaje despiezado. Traspasado éste se ingresaba en el vestíbulo, que desembocaba en el amplio salón de actos con forma de hemiciclo tanto al interior como al exterior; antiguas fotografías muestran el volumen en exedra que sobresalía en la fachada posterior del edificio. A los lados de esta parte central del cuerpo principal y divididos en dos alturas quedaban los salones. Actualmente, todo el espacio interior se encuentra completamente transformado, transformación que se hace evidente en la trasera del conjunto, donde ha desaparecido la rica volumetría original.

En origen, el palacio se hallaba rodeado de macizos de flores, y delante de su fachada principal se levantaban dos soberbios mástiles en forma de estandarte de los que colgaban sendos tapices con los escudos de España y Navarra. En la trasera del edificio se hallaban las plantaciones de todas las variedades de vid que se cultivaban en España.

Tras la clausura del Congreso el 22 de julio, se abrió un debate acerca de su uso, que a juicio de García de los Salmones no debía ser otro que el de escuela enológica y laboratorio químico provincial. Sin embargo, tal posibilidad contaba con algunos inconvenientes, entre los cuales el más significativo era la ausencia de bodegas para la crianza y conservación de los vinos. Finalmente, fue transformado en Escuela de Peritos Agrícolas, función que asumió a partir de 1914 y hasta 1991, cuando esta enseñanza fue trasladada al campus de la Universidad Pública de Navarra. Actualmente, y tras la reforma llevada a cabo en el año 2003, alberga diversas dependencias del Gobierno de Navarra.

### Bibliografía

- VV. AA., *Pamplona. Guía de Arquitectura*, Pamplona, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 1994.
- Azanza López, J. J., *La memoria de la memoria, 1212-1912. Tras las huellas artísticas del VII Centenario de las Navas de Tolosa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.

MARZO 2012

**Milagro de Santo Domingo en Soriano  
de las Clarisas de Estella**

D. Pedro Luis Echeverría Goñi



*Milagro de Santo  
Domingo en Soriano.  
Clarisas de Estella  
(hoy en Olite)*

Se trata de un cuadro barroco de la primera mitad del siglo XVII en la fase inicial de la pintura del natural, en el que se advierten los primeros estudios lumínicos tenebristas. Este tema relata un milagro sucedido en 1530 en la iglesia del convento de Soriano en Calabria, entonces perteneciente al Reino de Nápoles. La aparición de la Virgen a un lego dominico con la imagen pintada de Santo Domingo, “traída del cielo” se produce en el interior de un templo de arquitectura clasicista, representándose esquemáticamente al fondo el ábside del altar mayor donde, según la visión, se debía colocar el cuadro. El



sacristán Lorenzo de Grottería aparece arrodillado ante las “tres señoras de sublime aspecto”, que son la Virgen, Santa María Magdalena y Santa Catalina de Alejandría, sosteniendo esta última el lienzo de Santo Domingo de Guzmán. Nos encontramos ante el repetido artificio barroco del “cuadro dentro del cuadro”, que plasma la vera efigie del fundador de los dominicos, con una aureola refulgente a modo de nimbo, joven de rostro blanco y hermoso y barba clara, de “poco más de cinco palmos” de altura, vestido con el hábito blanquinegro de la orden y llevando como atributos la estrella sobre su frente, el libro y el ramo de azucenas en sus manos. La Virgen le enseña el cuadro ante la atenta mirada del hermano, en tanto que María Magdalena lo señala asimismo atrayendo la atención del espectador. La jerarquía espiritual de las tres mujeres queda bien representada, pues la Virgen se destaca con un resplandor sobre su cabeza que deslumbra, velo transparente, túnica roja y una vistosa cenefa de piedras contrahechas y perlas en su manto azul. Las dos santas, protectoras de la orden y que gozaron de gran devoción entre los dominicos, y se distinguen como reina en el caso de Santa Catalina por una corona, y como antigua mujer de vida pública en el de María Magdalena, por la cabellera rubia y suelta y un lujoso manto con brocados. Se dispone de espaldas, con el rostro casi de perfil y porta el pomo de perfumes decorado con flores con el que ungirió a Cristo.

Este cuadro deriva, como otros tantos del mismo tema en España y América, de un lienzo que pintó Juan Bautista Maíno para el convento dominico de Santo Tomás de Madrid en 1629. Para su composición se basó en una estampa italiana de la Entrega de la imagen, además de en copias de la imagen original de Soriano, traídas desde Calabria por fray Francisco Pinelo el año anterior. La versión del pintor dominico difería de la estampa italiana de la Colección Bertarelli de Milán, en la que son las tres mujeres quienes sostienen el lienzo y son otros tantos frailes los que asisten al prodigio. Como señalan Marías y De Carlos, “los Sorianos de Maíno –de los que se conservan tres– constituyen una pieza importante en el discurso teórico sobre la imagen sacra en el siglo XVII”. Desaparecida asimismo la versión del original que pintó Vicente Carducho para el convento de Santo Domingo el Real de Madrid, la conocemos gracias a un grabado que, a partir de él, hizo Pedro de Villafranca, con una leyenda que lo identifica como “RETRATO DE N. Pe SANTO DOMINGO DE SORIANO...”. En líneas generales repite canónicamente la composición anterior. La popularidad de esta iconografía se refleja en numerosos lienzos de pintores como Francisco de Zurbarán (lienzo del antiguo convento de San Pablo el Real de Sevilla de 1626), Juan del Castillo, Vicente Carducho, el dominico Juan Bautista Maíno, Pedro de Moya, Bartolomé Román, Diego Valentín Díaz, Antonio Pereda o Alonso Cano, entre otros. Repiten este esquema en Navarra con ligeras variantes otros cuadros del siglo XVII como los de los conventos de Santo Domingo en Pamplona (el de mejor factura con el retablo de la Encarnación pintado al fondo), clarisas de Olite y cistercienses de Tulebras y las parroquias de Cárcar, San Pedro de la Rua de Estella, procedente del antiguo convento de Santo Domingo, y Urdániz.

El carácter milagrero del icono original “que hace Dios por esta pintura del Cielo” –en palabras de F. Pacheco- se extendió a cada una de las copias, aunque difirieran de la imagen de Soriano, creando devociones locales de gran arraigo entre los fieles. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en el convento de Santo Domingo de la ciudad del Ega, en el que en 1688 se nos dice que “La imagen de nuestro padre Santo Domingo, que es imagen del Soriano y la principal del altar mayor, consta por cuadros y velas que están colgados en la capilla mayor, ha obrado muchos milagros, y la devoción que con esta imagen tiene toda la comarca, es mucha”. En realidad, el cuadro relata la aparición de la Virgen y las otras dos santas al lego dominico con la entrega del verdadero retrato impreso de Santo Domingo al fraile del monasterio italiano. Es decir, constituye una síntesis plástica de las dos visiones que se sucedieron en dos días, con la “invención” o descubrimiento del “gran rollo de tela” que llevaba la Virgen bajo el brazo. Frente a los retratos del natural de los grandes fundadores de órdenes de la Contrarreforma como San Ignacio de Loyola o Santa Teresa de Jesús, nos dice P. Civil que los dominicos probaron la autenticidad del retrato de su fundador por el carácter celestial de esta imagen, no ejecutada por mano de ningún pintor.

### Bibliografía

- COLLAR DE CÁCERES, F., “De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XVII (2005), pp. 39-49.
- MARÍAS, F. y CARLOS VARONA, M<sup>a</sup> de, “El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid”, en RUIZ GÓMEZ, L. (ed.), *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 71-74.
- CARLOS VARONA, M<sup>a</sup> de y otros, “Catálogo”, Santo Domingo en Soriano, pp. 172-177, n<sup>o</sup> 31 y 32, en RUIZ GÓMEZ, L. (ed.), *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 71-74.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., “Historia del convento de Santo Domingo de Estella”, *Príncipe de Viana*, n<sup>o</sup> 22, 1961, p. 57. Extracto de documentos pontificios, privilegios reales y concesiones particulares al convento de Santo Domingo de Estella.
- CIVIL, P., “Retratos milagreros y devoción popular en la España del siglo XVII (Santo Domingo y San Ignacio)”, *AISO*, Actas, V (1999), pp. 352-356
- AGÜERA ROS, J. C., “La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión”, *Príncipe de Viana*, n<sup>o</sup> 198, (1993), pp. 30-31. Lo califica de cuadro anónimo de transición entre el manierismo reformado y el naturalismo de las primeras décadas del siglo XVII y de posible procedencia vallisoletana.

ABRIL 2012

**Martirio de San Fermín, de José Jiménez Donoso**  
D. José Luis Molins Mugueta



*Martirio de San Fermín*, de José Jiménez Donoso (1687). Casa Consistorial de Pamplona (AMP, Fototeca).

En la planta noble de la Casa Consistorial de Pamplona se conserva el *Martirio de San Fermín*, óleo sobre lienzo, obra del pintor madrileño José Jiménez Donoso, adquirido por el Ayuntamiento en 1960 a la razón social de Madrid “Sucesores de Rodríguez y Jiménez, S.L.” en la cantidad de 60.000 ptas., de conformidad con su acuerdo plenario de aquel 13 de junio. En las gestiones mantenidas entre la casa de antigüdades vendedora y la Corporación adquirente, entonces presidida por el alcalde D. Miguel Javier Urmeneta, actuó como eficaz intermediario don José María de Huarte y de Jáuregui, marqués viudo de Valdeterrazo. Anduvieron rápidos el Consistorio y su agente, pues de la correspondencia mantenida se deduce el interés manifestado por la historiadora del Arte D.<sup>a</sup> María Luisa Caturla -conocida experta en Zurbarán-, en la compra de la tela por parte del Museo del Prado. Precisamente ese año la señora Caturla fue nombrada vocal del Real Patronato de aquella pinacoteca. A finales de octubre de 1960, según informaba la prensa local, *El Martirio de San Fermín*, adquirido por el Ayuntamiento en junio, ya ocupaba lugar significativo en la Casa Consistorial.

#### El autor

José Jiménez Donoso fue un destacado pintor y arquitecto barroco de la escuela madrileña, activo en la segunda mitad del siglo XVII. Nació en Consuegra (Toledo) hacia 1630 -las referencias oscilan entre 1628 y 1632-; hijo del también pintor Antonio Jiménez Donoso, de quien aprendería los rudimentos. En Madrid fue aprendiz de Francisco Fernández, a su vez discípulo de Vicente Carducho. Entre 1649 y 1650 Donoso marchó a Roma para ejercitarse en la pintura de perspectivas arquitectónicas, mediante el conocimiento del estilo de Pietro da Cortona, entre otros. De regreso a la Corte en 1657, completó sus estudios con Juan Carreño de Miranda, para aprender el uso de los colores, al decir de Palomino, su biógrafo. Fue colaborador frecuente de Claudio Coello, con quien realizó los frescos para la madrileña iglesia de Santa Cruz (1667-1668), los de la capilla de San Ignacio y de la sacristía del Colegio Imperial de los jesuitas de Madrid, en 1673 (estos últimos, desaparecidos), así como los del vestuario de la Catedral de Toledo (1671-1673), con ajustadas perspectivas fingidas; y los de la Real Casa de la Panadería de Madrid (1673-1674). Por cierto, la reconstrucción de este edificio en la Plaza Mayor madrileña, a consecuencia del incendio acontecido en 1672, se debe a Donoso; y avala su doble condición de arquitecto y pintor -compartida con otros artistas coetáneos-, por lo demás, poco afortunado en la perduración de los varios edificios por él proyectados, que han llegado al presente significativamente reducidos en número. Uno de los mejores ejemplos del ilusionismo decorativo del momento lo constituye la decoración pictórica, al fresco y al temple, de la capilla del Milagro, en el Monasterio de las Descalzas Reales (1678): aunque en su mayor parte fue acometida por Francisco Ricci, hubo de contar con diferentes colaboradores, entre los que se incluye Donoso. Con Claudio Coello y el palentino Matías de Torres, José Donoso concibió la decoración para el cuarto de la reina María Luisa de Orleans, en el Alcázar de Madrid, obra perdida en 1734.

José Jiménez Donoso fue también arquitecto y tracista de retablos para iglesias y conventos, que incluyeron cuadros de altar **-lienzos al óleo-** de su mano. Su labor como pintor de caballete se difundió en y, también, lejos de la Corte. El Museo de Bellas Artes de Valencia custodia dos lienzos datados en 1666, procedentes del convento de la Merced Calzada de aquella ciudad del Turia: *La Fundación de la Orden Mercedaria y la Fundación de la Basílica de San Juan de Letrán*. La Biblioteca Nacional conserva un dibujo previo que representa a *San Francisco de Paula implorando a la Virgen*, único vestigio hoy existente del retablo mayor de Nuestra Señora de la Victoria, de Madrid. El Prado alberga asimismo tres lienzos referentes a la vida de San Francisco de Paula, fundador de los Mínimos: *San Francisco de Paula ahuyentando la peste*, *Visión de San Francisco de Paula*, y *Milagro de San Francisco de Paula*; y existen además distintas versiones de su Inmaculada Concepción, tanto en España (Museo de Salamanca) como en el extranjero (New York Historical Society). Como retratista Donoso ha legado una única efigie, correspondiente a *Don Juan José de Austria*, tela realizada para la segoviana Cartuja del Paular en 1677 y hoy depositada por el Museo del Prado en la Biblioteca Museo Victor Balaguer, de Villanueva y Geltrú.

Nombrado Director de Pinturas de la Catedral de Toledo en 1686 y su Maestro Mayor de Obras al año siguiente, José Jiménez Donoso murió en Madrid el 14 de septiembre de 1690. Fue enterrado en la desaparecida iglesia de San Luis Obispo, construida entre 1679 y 1689, que él mismo había proyectado.

### Obra de Donoso en Navarra

En Navarra se conserva obra de Jiménez Donoso en dos cenobios de benedictinas: el antiguo convento de la Encarnación, de Corella, hoy Museo de Arte Sacro; y el monasterio de Santa María Magdalena, de Alzuza. En el primer convento, por una parte se halla un lienzo que representa a la *Virgen del Socorro* -según la iconografía que para el tema había determinado Claudio Coello en 1681-, encajado “a posteriori” en un retablo costeadado, ya en el segundo tercio del XVIII, por el marqués de Castelfuerte, virrey del Perú y conocido mecenas. Y por otra parte, en el mismo convento-museo corellano, el retablo colateral, dedicado a *San Benito y Santa Escolástica* y fechado en 1668, que aparece firmado por “Joseph Donoso”<sup>4</sup>. Un retablo situado en el claustro del monasterio de benedictinas de Alzuza contiene dos cuadros de José Jiménez Donoso, pintados en 1687. Uno de los lienzos representa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y el otro, a *San Benito en éxtasis, contemplando a la Santísima Trinidad*.

### El Martirio de San Fermín

Sobre un lienzo de notables proporciones (230 x 138 cm.) Donoso compone de manera espléndida la escena de la ejecución del Santo, que tiene lugar sobre un patíbulo arquitectónico cuyo despiece de sillares marmóreos se aprecia. La plataforma es exenta, pues deja ver sendas parejas de espectadores, situados detrás y delante. El cuerpo del reo,



arrodillado sobre un paralelogramo de madera que contribuye a acentuar el punto de vista bajo y la proyección de las arquitecturas de fondo elegidas por el pintor, ofrece sin resistencia la garganta al cuchillo del verdugo. Los eslabones de una cadena, -que parece sujetar el tobillo de la víctima, tras el borde del alba-, en lo distendido de su trazado curvo manifiestan su innecesaria función. Sobre la madera se aprecia una inscripción con las letras capitales *D.O.N.* y el número 87, correspondientes al apellido del pintor y al año en que ejecutó el lienzo, 1687. Plenamente barroca, la composición se articula en distintas diagonales abiertas. Cabe destacar la línea teórica que enlaza el brazo y el cuchillo del ejecutor con la mirada del personaje encargado de supervisar el suplicio, que en un gesto instintivo de su mano, semiocultando el rostro, acentúa el patetismo del momento. Las manos abiertas del Obispo trazan una paralela que intensifica la recta descrita, al igual que hace, más abajo, el revoloteo carmín de la capa pluvial. El astil de lanza o bengala de autoridad del personaje situado a la derecha apunta a una inscripción escrita en latín, con caracteres capitales que dice: *PRA(S)VLIS EN(C)CAPUT, FERMINI PAMPILONENSIS* (“*He aquí la cabeza del Obispo, el pamplonés Fermín*”). Sobre un cielo azul, con celajes de nubes propios de la escuela madrileña, dos ángeles se disponen a otorgar a Fermín la corona y la palma del martirio: sus cuerpos, graduados en altura, también intensifican las diagonales antes analizadas, ahora cruzadas por otra que, desde la palma hacia abajo, enlaza con la mitra y cuerpo del mártir. De todo ello resulta el realce de la juvenil cabeza, levemente barbada, que además está nimbada de blanco. El contemplador del lienzo se ve integrado en la escena, que de algún modo se le abalanza encima como consecuencia del uso del punto de vista bajo, la perspectiva “de la rana”, tan del gusto de la escuela veneciana; y por la proyección curva de la magnífica arquitectura del fondo, intensificada, como por la proa de un barco, por el vértice invasivo del cajón de madera. Las figuras cortadas a izquierda y derecha, de frente o espaldas, sorprendidas como por un enfoque fotográfico, proporcionan la sensación vivaz de una instantánea. El tema se presenta en público, a plena luz del día, con intenso colorido y estudiado juego de luces y sombras.

Conviene relacionar este *Martirio de San Fermín*, pintado por Jiménez Donoso en 1687, con otro *San Fermín* realizado dos años antes, en 1685, para la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, por encargo devocional del navarro José Aguerri, secretario del rey, y de su hijo Félix, vizconde de Torrecilla Peñatajada. Esta tela coincide en el tiempo con el traslado de la piadosa entidad a su nueva sede, el convento de trinitarios de la madrileña calle Atocha. El lienzo, también de notables proporciones (208 x 165 cm.), se conserva actualmente en el domicilio congregacional de Eduardo Dato, 10, tras algunas vicisitudes. Presenta al



*Martirio de San Fermín*, de José Jiménez Donoso (1687). Detalle con la firma y fecha. Casa Consistorial de Pamplona (AMP, Fototeca).



santo titular como intercesor, en imagen de culto, ya alcanzada la gloria inmediatamente después del martirio, cuya escena se esboza en la penumbra del ángulo inferior derecho. Son muchas las coincidencias estéticas y técnicas que a simple vista se observan en ambos cuadros, incluso en mínimos detalles. Pero sobre todo parece imprescindible resaltar las concomitancias en la representación del martirio, asunto principal en el lienzo del consistorio pamploñés; y detalle abocetado, en la composición matritense.

En ambos casos coincide la elección del plano arquitectónico elevado como soporte de la dramática escena: sea plinto o sea graderío, recrecidos uno u otro con un paralelogramo de madera. Coincide la postura del mártir, la inminencia de la ejecución, la aproximación del verdugo por detrás -con ánimo de degollar, no de decapitar- así como la contrapuesta figura situada a la derecha, que en un supuesto porta un hachón en la mano, imprescindible elemento para iluminar el episodio, que sucede de noche, en una lóbrega mazmorra. En las dos ocasiones San Fermín recibe de lo alto la inmarcesible corona del martirio.

Cabe hacer un par de precisiones respecto a la iconografía. Tradicionalmente la ejecución de San Fermín se ha representado mediante decapitación. Así aparece, por ejemplo, en el conjunto escultórico de relieves situados en el trascoro de la catedral de Amiens, (lado de la epístola), sede episcopal y martirial del obispo pamploñés, realizados en la fase final del gótico, entre 1490 y 1530. Muchos ejemplos aducibles en escultura, pintura, orfebrería y vidrieras plasman esta tradición, avalada por testimonios documentales o literarios, al margen de su intrínseco valor histórico. Respecto al escenario y hora el martirio se ha considerado como ocurrido de noche -con la agravante de nocturnidad, que alegarían los profesionales del Derecho- y en la soledad de una mazmorra. El jesuita Miguel José Maceda publicó en 1798 las *Actas sinceras* referidas a los santos Saturnino, Honesto y Fermín. Por lo que respecta a san Fermín dice haber consultado dos manuscritos de Amiens y Amberes cotejados por los bolandistas con otros seis y con la edición de Bosquet. En resumen, el texto latino del P. Maceda viene a decir que: Interrogado Fermín por el gobernador Sebastián, quien, instancias de los sacerdotes del culto romano oficial, se ha personado en Amiens desde Treveris, el obispo responde públicamente a las acusaciones ante la admiración y



simpatía del pueblo. Temeroso Sebastián de una posible reacción popular en favor del prelado, decide con disimulo dejarlo libre, a la vez que ordena secretamente a los soldados que, llegada la noche, lo apresen y encarcelen. Así se hace, en cumplimiento del mandato, quedando recluso el pamplo-nés en un calabozo de la lóbrega cárcel. Durante la noche siguiente, mien-tras el pueblo de Amiens se ha entregado al sueño, observa Fermín la pre-sencia de gente armada en la cárcel y, considerando inminente su muerte violenta, se prepara con preces de fe y aceptación gustosa. Terminada la cual, uno de los soldados desenvaina la espada y sin miramiento alguno descarga el arma sobre la cerviz del mártir.

### Bibliografía

- ARRAIZA, J. *San Fermín Patrono*, Col. "Breve Temas Pamplone-ses", 13. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1989.
- GARCÍA-GAINZA, M.C. y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de Tudela*. Pamplona: Institución "Príncipe de Viana", Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1980.
- GARCÍA-GAINZA, M.C. y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra IV\*\*. Merindad de Sangüesa*. Pamplona: Institución "Príncipe de Viana", Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1992.
- GARCÍA-GAÍNZA, M.C., "La Real Congregación de San Fermín de los Navarros. Devoción y encargos artísticos", en *Juan de Goye-neche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*. Pamplona: Caja Navarra, 2005.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona.I. Siglos IV-XIII*. Pamplona: EUNSA-Institución "Príncipe de Viana", 1979, pp.31-33.
- MACEDA, Miguel Joseph de, *ACTAS SINCERAS/ NUEVAMENTE DESCUBIER-TAS/ DE LOS SANTOS/ SATURNINO, HONESTO Y FERMIN, APOSTOLES DE LA ANTIGUA VASCONIA/ (HOY NAVARRA Y SUS VECINDADES)/ por las qua-les se pone en claro el tiempo/ en que floreciéron, y el Obispado/ de San Fermin*. Madrid: Imprenta Real, 1798. (Entre las páginas 277 y 306 reproduce las *ACTAS DE SAN FERMIN/ PUBLICADAS POR BOSQUET Y LOS BOLANDISTAS*. Así como la *VITA SANCTI FIRMINI.Ex duobus ms. Ambianensi, et An-/tuerpiensi - collatis à Bolandinis cum/ sex alii, et cum editione/ Bosqueti*).
- ORBE SIVATTE, A. y ANDUEZA UNANUA, P., *San Fermín de los Navarros en Madrid. Historia y Arte*. Madrid: Real Congregación de San Fermín de los Navarros, 2004; pp. 71-72.



San Fermín. Detalle  
(Martirio de San  
Fermín) de José  
Jiménez Donoso  
(1685). (Real  
Congregación de  
San Fermín de los  
Navarros, Madrid).



Apertura del Año  
mariano, 1 de enero  
de 1946.

MAYO 2012

## Los usos del templete de la catedral de Pamplona y el altar eucarístico-mariano

D. Alejandro Aranda Ruiz.

El Concilio de Trento (1545-1563) tuvo una especial repercusión en el terreno de las artes al rubricar la afirmación de San Gregorio Magno de “querer mostrar lo invisible por medio de lo visible”. Así pues, el arte de la Contrarreforma contribuyó a reforzar y difundir todas aquellas verdades de fe promulgadas por el Concilio y negadas por la Reforma, como el culto a la Eucaristía y a la Virgen.

Este hecho tendría su expresión en la catedral pamplonesa durante el pontificado de Antonio Zapata y Mendoza que ocupó la mitra de San Fermín entre 1596 y 1600. Sin embargo, hay que puntualizar que ya en tiempos anteriores a Zapata y a Trento, a principios del siglo XVI, había un deseo de engrandecer el culto catedralicio y de proveer a la seo pamplonesa de los efectos necesarios a tal objeto. El 5 de abril de 1501 el papa Alejandro VII

otorgó una bula que pretendía que la catedral fuese “conservada como es debido, y dotada de cálices, libros, patenas, ropas y otros ornamentos eclesiásticos”. Para ello, el pontífice concedía numerosas indulgencias con motivo de la fiesta de la Asunción. Así pues, la intervención de Antonio Zapata supuso un primer hito dentro del proceso de renovación y ampliación del ajuar litúrgico de la catedral que se extendería hasta el siglo XIX. El obispo, buscando potenciar el culto eucarístico y mariano, proyectó una serie de creaciones artísticas entre las que se encontraban la realización del retablo mayor, el templete eucarístico y la sacristía capitular. Las trazas del retablo y del templete fueron encomendadas al platero pamplonés José Velázquez de Medrano en 1597. El retablo, de clara inspiración escurialense, dotaba de mayor dignidad y realce a la capilla mayor y evitaba que las miradas de los fieles se distrajesen con la visión de la girola. Asimismo, era un manifiesto de las enseñanzas tridentinas con la presencia del Santísimo en el tabernáculo, la Asunción de la Virgen, San Pedro o el calvario, en clara alusión al carácter sacrificial de la misa.

El templete eucarístico, de gran envergadura, es una obra realizada en plata de estilo bajorrenacentista que combina arquitectura y escultura. La pieza responde a la tipología de custodia de andas o templete con precedentes en Tarazona y Madrid. A pesar de que la custodia de andas no estaba muy extendida en aquel entonces, se escogió esta tipología debido a que debía albergar a una custodia ya existente. Además, el templete aportaba mayor visibilidad a la sagrada forma y creaba una especie de dosel de respeto. El templete tiene plan central cubierto por una cúpula semiesférica apoyada sobre pechinas y columnas. La iconografía, con temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, hace continuas alusiones a la Eucaristía. Sin embargo, la ampliación de la abertura central para poder introducir la imagen de Santa María la Real no fue realizada en el siglo XVIII como tradicionalmente se ha afirmado sino en el siglo XVII. Ya en tiempos de Juan Queipo del Llano, obispo de Pamplona entre 1639 y 1647, hay constancia de que se colocaba a la Virgen en el templete. De hecho, fue durante su estancia en Pamplona cuando se registra por primera vez la advocación de Virgen del Sagrario. Para la fiesta de la Asunción “a las ocho y media se dice prima y misa por el señor Queipo [...] en el altar donde está la santa imagen [...] para vísperas se pone la santa imagen en el trono de la fiesta del Corpus”. De este modo, la reforma se tuvo que hacer en la primera mitad del siglo. Asimismo, tal y como apunta Jesús Criado Mainar, el templete nunca formó parte del retablo como expositor o tabernáculo.

Respecto al uso y la función, el templete servía para albergar la custodia en la fiesta y octava del Corpus y, desde el siglo XVII, la imagen de Santa María la Real en la solemnidad de la Asunción y durante su octava. Para estas dos festividades, relata don Juan Ollo, el trono o templete se colocaba coronando un grandioso altar portátil erigido sobre una base cuadrada dotada de un frontal con estatuillas amarillas y un graderío en forma de pirámide escalonada de plata que terminaba en el templete que cobijaba la custodia o la imagen de la Virgen. Este impresionante altar, que se podría englobar dentro de los llamados altares de aparato, se situaba en el centro del presbiterio adornado “lo más magníficamente posible con

Procesión del Corpus Christi en Pamplona.  
1964.



floreros y muchos candelabros con velas”. En un inventario de 1771 se recoge “un graderío de plata con su frontal de lo mismo para formar el altar en medio o plano de la capilla mayor en las dos octavas de Corpus y Asunción [...] el trono grande también de plata que se pone en el remate de este altar”.

No obstante, hay que apuntar que para el Corpus el templete se empleó de dos maneras. En primer lugar, para la procesión se instalaba en una carroza de la que hablan las *Relaciones* del Corpus de 1609 y 1610. La *Relación* de 1609 señala que el templete con la custodia “se fundaba en una mesa como de altar sobre un carretón” tirado por tres hombres. Sin embargo, al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII el templete y la carroza dejaron de emplearse para la procesión llevándose la custodia sobre “unas andas forradas en plata” mencionadas en el inventario de 1771. De hecho, en el Corpus de 1759 se registra que “se tomó al Señor en las andas” pero como al salir la procesión comenzó a llover “los sacerdotes que llevaban las andas restituyeron al Señor al trono”. Así pues, parece ser que ya entonces el templete se empleaba únicamente para exponer al Santísimo en el altar piramidal. Sin embargo, desde 1881, el templete no se instalaba en el altar piramidal hasta después de la procesión, cuando “quitan los carpinteros las andas del altar portátil y colocan el trono con la Custodia grande, en cuya forma está toda la Octava”. En otras palabras, hasta la procesión del Corpus, en el altar portátil permanecía la custodia con las andas sencillas que se podían “separar fácilmente del altar para la procesión, por medio de un sencillo aparato giratorio”. En 1946 dejó de ponerse el altar piramidal, pero entre 1950 y 1978 volvió a sacarse el templete en procesión sobre una carro-



za elaborada con el chasis de un coche episcopal de caballos y bordeada por bandas de plata sobrantes del altar.

Para la fiesta de la Asunción la forma del altar era la misma que en el Corpus con la única salvedad de que en el templete se alojaba a la Virgen. El altar se instalaba para las primeras vísperas de la Asunción pero con la imagen “como para llevarla en procesión”, es decir, sobre las andas forradas de plata antes mencionadas. Tras la procesión y la misa, para las segundas vísperas, que se celebraban a las tres, se “pone a la Santa Imagen en el trono de la fiesta del Corpus”. De este modo permanecía la imagen durante todos los días infraoctavos hasta la procesión de la octava en que se volvía a poner a la imagen sobre sus andas “para los señores prebendados que llevan en hombros a Nuestra Señora”.

El aspecto del altar se mantuvo sin cambios sustanciales hasta 1908 cuando, gracias a una donación realizada por Micaela Azpíroz, el canónigo Nicanor Hernán adquirió numerosos elementos que transformaron el altar: una alfombra, un frontal de plata “de Meneses”, planchas de plata para los laterales del altar, molduras para el graderío, cuantiosos candeleros y floreros y dos magníficos candelabros de veintiún brazos con dos pilastras a juego costando todo ello dos mil pesetas. Los objetos se estrenaron el 18 de junio de 1908, día del Corpus en el que no hubo procesión por lluvia. Por último, cabe destacar que el altar se instaló también para eventos extraordinarios. Debido a la brevedad de estas notas sólo se pueden citar dos ejemplos. La solemne celebración de inicio del siglo XX o la apertura del Año Mariano de 1946, ceremonia de la que se conservan las únicas fotografías conocidas este altar.

#### Fuentes y Bibliografía:

- Archivo Catedral de Pamplona. Códice 162. *Manual teórico práctico de las Ceremonias de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona en las principales festividades*; Caja 1324. *Rúbricas. Instrucciones y acuerdos capitulares sobre ceremonias de esta Santa Iglesia, año 1820*; Caja 3017. Libro 48, *Notum 2º*; *Apuntes sobre la Catedral de Pamplona* por D. Juan Olló; Caja 1187. Sacristía y obrería mayor. *Inventario de las alhajas y ornamentos de la Sta. Iglesia. Año 1771*.
- ARIGITA Y LASA, M., *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1910 y GARCÍA GAÍNZA, M. C., “Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona”, *Lecturas de Historia del Arte, Vitoria, Ephialte* 3, 1992, pp. 110-124.

JUNIO 2011

Una comisión del Ayuntamiento de St. Jean Pied de Port  
asistió a las fiestas de conmemoración del VII Centenario  
de la Batalla de las Navas de Tolosa (Pamplona, 16 de julio de 1912)

D<sup>a</sup>. Ana D. Hueso Pérez



Colodión mate virado  
al oro platino, contra  
colado sobre cartón.  
Autor: Erguy (St-Jean-  
Pied-De-Port). 1912.

Una de las modalidades de ingreso de fotografías en el Archivo de cualquier Institución se efectúa mediante la transferencia de documentos por parte de los órganos que, de manera natural, los producen en el ejercicio de las funciones que aquella desempeña.

El Archivo Municipal de Pamplona conserva el expediente de asistencia a las fiestas del VII Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa de una comisión de la Baja Navarra, invitada por la Corporación Municipal pamplonesa, previo acuerdo para sufragar los gastos que se derivasen de su estancia en la Ciudad y asignar a dos concejales para su atención.

Conforman el expediente copias, anotaciones, borradores y documentos originales emitidos por el Ayuntamiento de Pamplona para formalizar la invitación y justificar los gastos originados, así como los documentos originales recibidos, en virtud de la correspondencia mantenida con el alcalde de St. Jean Pied de Port, entre julio de 1912 y abril de 1913.

En la misiva de 28 de julio de 1912, dirigida al Archivero Municipal, el alcalde de St. Jean Pied de Port se disculpa por no haberle escrito antes para agradecer las múltiples atenciones de que fue objeto, alegando que tal retraso se debía a que quería enviar, al mismo tiempo que su carta, además de catorce vistas de la ciudad, tres fotografías de la delegación, con el encargo de que dos fueran entregadas a las Secretarías del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial de Navarra, respectivamente, y la tercera la aceptara como recuerdo personal.

La necesidad del cronista navarro Etayo, en su afán de plasmar pormenorizadamente lo acontecido en la celebración de aquel VII Centenario de las Navas de Tolosa, hace que, por una carta de 27 de abril de 1913, se conozca el nombre de cada uno de los miembros del Consejo Municipal de St. Jean Pied de Port que formaban parte de la delegación de la Sexta Merindad, retratados por el fotógrafo local Erguy en los días inmediatos al regreso de Pamplona: León Larroque, Alcalde; Pièrre Etchevers, adjunto; Urbain Escande, Pièrre Jaime, Pièrre Bigot y Jean-Baptiste Alasnou.

**Fuentes:**

- Archivo Municipal de Pamplona / Diversiones Públicas: Certámenes, Concursos y Exposiciones.





Sartaguda.  
Barca en el Ebro.

JULIO 2012

### Vistas estereoscópicas de Navarra, de Celestino Martínez López-Castro

D. Félix Segura Urra

La colección de vistas estereoscópicas de Navarra, compuesta en la actualidad por 67 placas de vidrio y dos aparatos de visionado, constituye uno de los conjuntos fotográficos más singulares custodiados por el Archivo Real y General de Navarra. Su pasada celebridad, derivada de los ecos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, se sintió durante décadas en el vestíbulo de la antigua sede del Archivo, donde los estereoscopios permanecieron expuestos y operativos para divertimento y curiosidad de investigadores y visitantes. A día de hoy, las incógnitas sobre su autoría y la valoración de su encaje en el discurso expositivo del Pabellón de Navarra merecen de unas breves precisiones.

La Diputación Foral designó un Comité para la organización de la participación navarra en la Exposición Iberoamericana en el que confluyeron una serie de ideas, proyectos e intereses intelectuales que situaron a la fotografía como herramienta fundamental para la transmisión de la imagen de modernización, dinamismo y riqueza patrimonial que se pretendía asociar con Navarra. En este sentido, entre las decisiones del Comité, dejando a un lado las más conocidas de tipo logístico, constructivo o expositivo con relación al Pabellón de Navarra, merece destacarse la edición de la Guía Turística de Navarra en 1929, de los blocs de postales “Navarra Artística”, del Catálogo

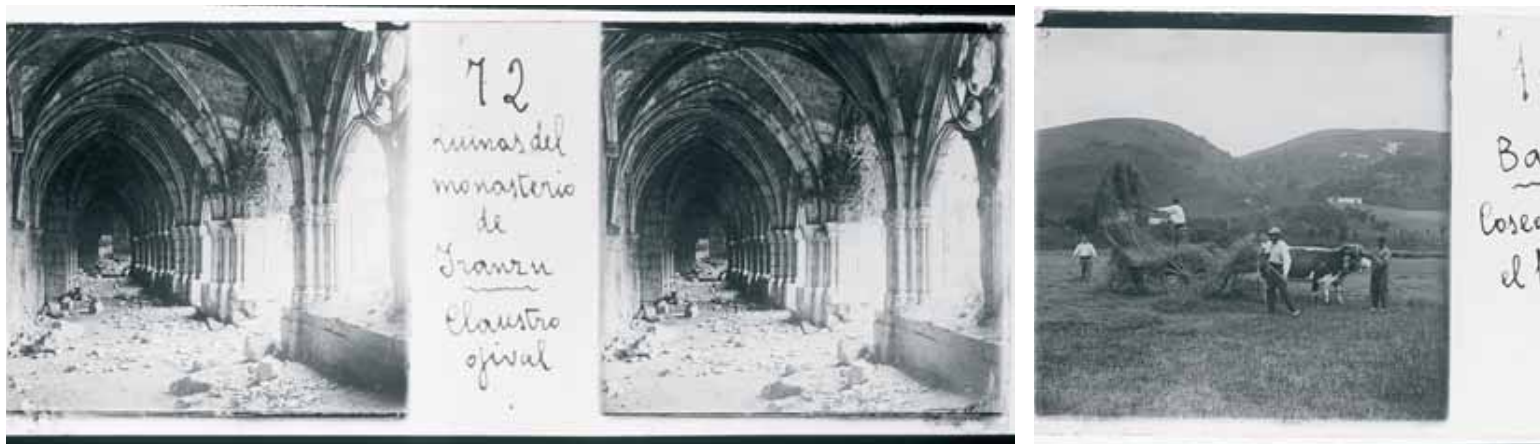
del Pabellón de Navarra o las subvenciones que contribuyeron a la publicación de la Casa Navarra de Leoncio Urabayen y del Libro de Oro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Algunos de estos proyectos procedían de un impulso previo protagonizado por el Comité Provincial de Turismo, que desde 1921 venía actuando bajo el patronato de la Diputación Foral.

Este programa icónico ideado por el Comité, de mayor alcance, pudo vislumbrarse en el propio discurso expositivo que, con carácter temporal y efímero, quedó plasmado en el Pabellón de Navarra a través de una variada colección de fotografías de paisajes, monumentos, costumbrismo y trajes de Navarra. La decisión de adoptar la fotografía como elemento expositivo fue una apuesta específica del Comité, en el que cabría valorar la posición de su presidente y de su secretario, el diputado foral Francisco Javier Arraiza y el archivero provincial José María de Huarte y de Jáuregui, respectivamente. Respecto a este último, baste recordar su actuación como secretario de la Comisión del Traje Regional que en 1924 encargó a José Roldán las fotografías para la Exposición del Traje Regional, así como su posterior interlocución con las principales estudios de fotografía barceloneses para la edición de las mencionadas postales –estudio de Lucien Roisin– o incluso en 1932 como secretario del Consejo de Cultura de Navarra para la adquisición de un importante lote de fotografías –Arxiu Mas– que completaron las ya compradas en 1916 en lo que llegó a denominarse el “Repertorio Iconográfico de Navarra”.

Las fotografías destinadas al Pabellón de Navarra en Sevilla, configurado como un auténtico escaparate de la provincia, quedaron expuestas en la segunda de sus tres salas principales. En su interior, la sección dedicada a Agricultura incorporó una breve selección de imágenes costumbristas de José Roldán procedentes de la Exposición del Traje Regional celebrada en 1925. La sección dedicada a Turismo quedó integrada en su totalidad por la colección de vistas estereoscópicas de monumentos, arqueología y paisajes de Navarra encargada a Celestino Martínez López-Castro, originalmente formada por 150 placas de vidrio con sus tres aparatos estereoscópicos.



Olite.  
Castillo Real.  
Vista general.



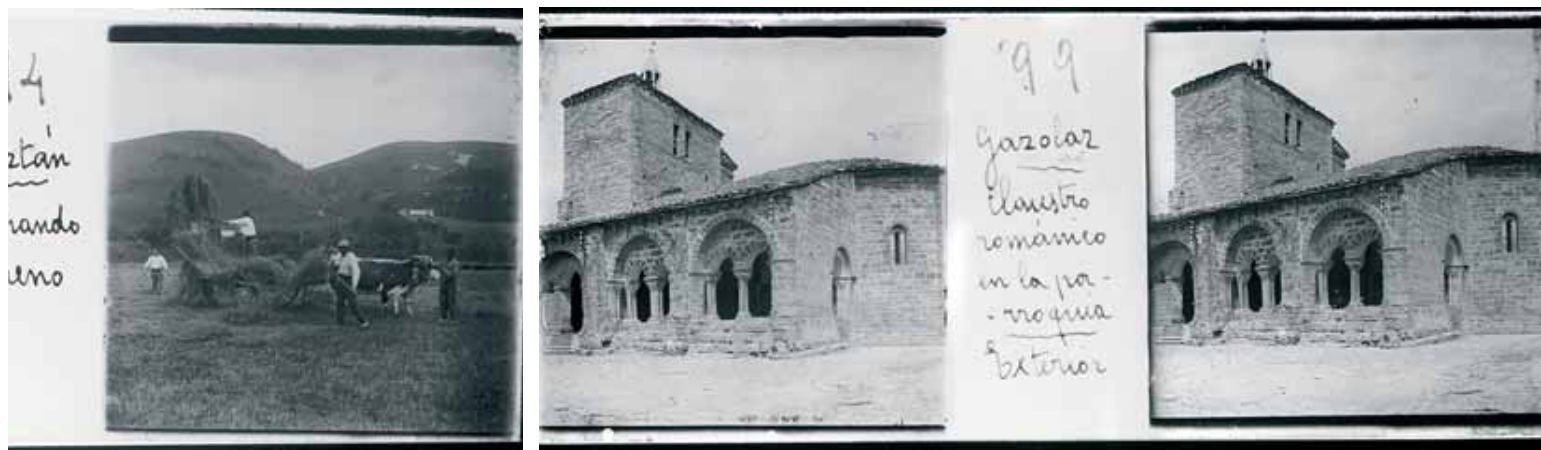
Izquierda:  
Ruínas del monasterio de  
Iruñu. Claustro ojival.

Centro:  
Baztán.  
Cosechando el heno.

Derecha:  
Gazólaz. Claustro románi-  
co en la parroquia.

Celestino Martínez López-Castro era un fotógrafo aficionado de origen tudelano y de profesión militar. En la época en la que recibió el encargo de la Comisión de Navarra ya era conocido por su importante colección fotográfica privada. Como ocurre con otros tantos fotógrafos aficionados, nunca formó parte del elenco de autores fundamentales para el desarrollo de la fotografía navarra, pero fue un activo partícipe de la misma. La designación de un fotógrafo aficionado para ilustrar la imagen de Navarra pudo deberse a ciertas conexiones personales con los miembros del Comité. Celestino Martínez López-Castro era en aquél momento capitán de infantería del regimiento de la Constitución, pero también lo había sido del regimiento de Cantabria y previamente había pertenecido a la guarnición de Pamplona. No en vano, su interlocutor en todo momento fue el secretario del Comité, José María de Huarte y de Jáuregui, como buen militar –concretamente oficial de artillería– y gran conocedor del coleccionismo privado navarro.

La versatilidad de la colección de Celestino Martínez López-Castro actuó en consonancia con el destino y público al que su exhibición fue dirigida. El conjunto reunía una doble faceta, el testimonio figurativo de la riqueza patrimonial y paisajística de Navarra combinada con el formato de visualización, de carácter interactivo, un verdadero pasatiempo que exigía al espectador implicarse en la puesta en movimiento de los artefactos. Como es sabido, esta técnica reunía en cada placa de vidrio dos imágenes de una misma escena tomadas con un ángulo diferente para cada ojo, de manera que a la vista del aparato estereoscópico las imágenes se fundían en una sola provocando una sensación de relieve. Los aparatos fueron adquiridos a una casa parisina, pero no estuvieron disponibles para la inauguración de la Exposición, que tuvo lugar el 9 de mayo de 1929. Llegaron unos días más tarde, con minuciosas instrucciones de Celestino Martínez López-Castro sobre su manejo y las condiciones lumínicas de visionado.



La colección de vistas estereoscópicas reunieron imágenes de monumentos y paisajes de Pamplona, Sangüesa, Irurzun, el paso de Osquía, la ermita de Eunáte, Artea –50 placas destinadas al primer aparato– Estella, el monasterio de Iranzu, Roncal, Isaba, Tudela, la foz de Lumbier, Gazólaz –50 placas destinadas al segundo aparato– el monasterio de La Oliva, Baztán, Javier, Sartaguda, Puente la Reina, Araquil, Eugui, Erro, Burguete, Roncesvalles, Salazar, Olite y los panteones reales de Nájera y de San Isidoro de León –50 placas destinadas al tercer aparato–.

La exhibición de vistas estereoscópicas en el Pabellón de Navarra supuso la integración de la fotografía documental y propagandística, revestida por cierto grado de entretenimiento, en la mayor exposición de patrimonio, arte y progreso navarro celebrada hasta la fecha. Una contribución complementaria, aunque sin duda más modesta en cuanto a su finalidad, de los conocidos repertorios fotográficos de significación patrimonial realizados en las primeras décadas del siglo XX y que también habían incluido a Navarra, como el Catálogo Monumental de España con los tres tomos dedicados al *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Navarra*, realizado entre 1916 y 1918 por Cristóbal de Castro –con fotografías de Lacoste, Altadill, Etayo, Roldán, Pliego, Mena, o el P. Pedro de Madrid–, o el coetáneo *Catálogo Monumental de España* iniciado en 1928 bajo el impulso del Patronato Nacional de Turismo y que en lo relativo a Navarra incluyó fotografías de Arxiu Mas, Lladó, Galle y Mena.

En la actualidad, en el marco de los fondos fotográficos del Archivo Real y General de Navarra, la colección de vistas estereoscópicas de Celestino Martínez López-Castro, pese a su fragmentación, constituye uno de los testimonios de la fotografía no profesional más antiguos que se custodian, junto con el fondo fotográfico de otro ilustre militar y gran fotógrafo aficionado, Julio Altadill.

AGOSTO 2012

Un pequeño cobre de la Virgen de los Dolores,  
firmado por José Alzibar.

D. Ricardo Fernández Gracia



Entre las pinturas que llegaron de Nueva España a tierras peninsulares, destacan, por una parte los grandes lienzos de retratos de indianos que habían hecho carrera en aquellas tierras o de Guadalupanas, Trinidades antropomorfas y otras iconografías sagradas. Por otra, están los pequeños cobres pintados al óleo que se destinaban a las mansiones familiares y como regalos de los que estaban lejos o de quienes llegaban de regreso de su aventura indiana con todo tipo de objetos de artes suntuarias y objetos artísticos.

En Navarra destaca de aquella procedencia un excelente conjunto de pinturas de la Virgen de Guadalupe de México, de los siglos XVII y XVIII. Con frecuencia aparecen firmadas por destacadísimos pintores novohispanos como Juan Salguero, Juan Correa,



Juan Rodríguez Juárez, Francisco Antonio Vallejo, José Páez o Antonio de Torres. La mayor parte de ellas pertenecen al siglo XVIII y su historia está íntimamente ligada a la de otros tantos indianos que hicieron carrera militar, comercial o política en tierras de Nueva España. Asimismo hay que mencionar algunos destacados retratos y las Trinidades de Puente la Reina y Estella.

Respecto a los cobres, generalmente son piezas de pequeño formato, que los indianos traían consigo a su regreso o las enviaban para decoración de los salones de sus casas solariegas, muchas de las cuales habían reedificado a su costa. En muchos casos con el tema de la Virgen de Guadalupe pasaba a formar parte de la identidad cultural y religiosa de aquellas familias, junto a otras representaciones de devociones más peninsulares como la Virgen del Pilar, o más regionales como la Virgen del Camino, San Saturnino y San Fermín, que también se pintaban en Nueva España, siguiendo modelos de grabados devocionales pamploneses. A este grupo pertenece el bellissimo ejemplar firmado por Nicolás Enríquez en 1773 y que se exhibió en la exposición *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*. Conocemos pequeñas colecciones de cobres con cuatro o seis en cada una de ellas, en donde se representan las grandes devociones novohispanas y las peninsulares.

Aquí presentamos un pequeño cobre ovalado firmado por José Alzibar, conservado en una colección particular, que representa a la Dolorosa con una gran espada –que simboliza los siete puñales de sus siete dolores-. María viste un amplísimo manto azul envolvente, camisa blanca, velo marrón y túnica oscura. Como particularidad iconográfica hay que mencionar las delicadas lágrimas que recorren sus mejillas. Como es sabido, en tiempos de Urbano VIII, es un detalle que se eliminó de las imágenes de la Virgen de los Dolores, por entender que en el *stabat* al pie de la cruz, María habría mantenido su dignidad como Madre de Dios, sin especiales aspavientos ni llores, tal y como señalan numerosos predicadores de la época barroca. Este modelo estuvo muy difundido como icono devocional y se conservan numerosas pinturas con ese mismo esquema, tanto de grandes pintores como de otros más medianos.

Iconográficamente, se adapta a uno de los modelos para mostrar los dolores de la Virgen harto difundido. Como recuerda Juan Martínez del Llano en su *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora* (Madrid, 1682): “*Es lo más común en las pinturas o imágenes de talla de Nuestra Señora de los Dolores o de la Compasión pintarlas o fabricarlas con muchas espadas o una, que rematan en su corazón, en que se nos da a entender el cuchillo de dolor que la profetizó Simeón*”.

El cobre está firmado por José Alzibar, pintor novohispano activo entre 1751 y 1808 del que conocemos una abundante obra pictórica, tanto de temas religiosos como retratos, que está diseminada a lo largo de todo México. Formado en la tradición novohispana, fue testigo de los cambios que llegaron desde Europa, como la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en 1785, y participó activamente en ellos.

SEPTIEMBRE 2011

## Escenas de vida cotidiana en un retablo pictórico del siglo XVI

D<sup>a</sup>. María Josefa Tarifa Castilla

Retablo mayor de la parroquia de San Julián de Ororbia. La cacería del ciervo.

El retablo mayor de la parroquia de San Julián de Ororbia es la primera gran obra pictórica del Renacimiento en Navarra, acometida en los años centrales de la década de 1520 por un pintor hasta el presente sin identificar y conocido bajo el apelativo del Maestro de Ororbia. Un artista cuya pintura se desenvuelve entre la tradición gótica hispano-flamenca -que se manifiesta en la inclinación del artista por los pequeños detalles, la minuciosidad con que trabaja todos los elementos de la composición, sobre todo los paisajes-, y las nuevas corrientes italianas renacentistas, que le llevan a plasmar escenas de composición muy cuidada y equilibrada, con un estudio de la perspectiva y las arquitecturas de enmarque.

El retablo fue erigido bajo la titularidad de San Julián Hospitalario, en el que junto a pinturas de temática religiosa, como es habitual en la época, aparecen otras que reproducen escenas de la vida cotidiana, algo atípico, concretamente en las tablas del primer cuerpo que narran la historia de San Julián, inspirada en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, dominico genovés del siglo XIII. San Julián era un joven perteneciente a la nobleza, que un día salió de caza, sucediéndole el conocido episodio del encuentro con el ciervo, quien le reveló que próximamente asesinaría a sus padres. Este momento es el que describe la primera pintura del retablo dedicada al titular, en el que el muchacho está practicando dicha actividad cinegética, una de las ocupaciones favoritas de los aristócratas, composición inspirada grá-





ficamente y en parte en el grabado de *La conversión de San Eustaquio* (1501-1502) de Alberto Durero, como apuntó Buendía. San Julián monta sobre un caballo blanco, ataviado con la vestimenta propia para cabalgar, con el sayo de color dorado corto hasta las rodillas, sobre el que cuelga el cuerno, calzas grises, botas *borceguíes* negras ajustadas a las pantorrillas y sombrero gris sujeto al cuello, indumentaria acorde a la moda de las décadas iniciales del siglo XVI. El pintor sitúa la escena en medio de un verde bosque, tierras que probablemente pertenecen a los dominios de esta familia aristocrática, siendo acompañado San Julián en esta actividad de divertimento por varios perros galgos que acosan al venado y dos criados, uno de los cuales hace sonar el cuerno. Al fondo de la tabla se dibuja un camino que lleva hasta un castillo de gruesos torreones cuadrados edificado en lo alto de la colina, morada del personaje de alta cuna.

La siguiente tabla, que reproduce el trágico episodio de *San Julián dando muerte a sus padres*, es nuevamente una recreación de vida cotidiana, en el que se suceden dos momentos cronológicos. San Julián, temiendo que se cumpliera la profecía del ciervo, abandona a sus padres y se marcha lejos a otro país, casándose con una dama alto rango social. Un día que había salido de caza, motivo por el que aparece representado en la pintura con el mismo atuendo que en el episodio anterior, llegó a su hogar y se encontró en su aposento a una pareja, que eran sus padres. El joven asesina a sus progenitores con la espada al creer erróneamente que su esposa estaba cometiendo adulterio. El pintor recrea el interior de la vivienda señorial, distribuida en distintas estancias, desde el propio dormitorio cuya cama cubre con telas de color verde, a otras dependencias por las que discurre una criada, dibujando sobre el arco de entrada a la casa el escudo de los dueños, que nos habla del elevado linaje de las personas que la habitan. Después de cometer el crimen, San Julián sale a la calle, donde a la entrada de su palacio, frente a las escaleras de acceso al mismo le espera su escudero que sujeta el blanco corcel, acompañado de los perros

Retablo mayor de la parroquia de San Julián de Ororbia. *San Julián dando muerte a sus padres.*





Retablo mayor de la parroquia de San Julián de Ororbia. *San Julián visitando las obras del hospital.*

de caza, consiguiendo el pintor proporcionar profundidad a la escena por medio del embaldosado de la calle y las ventanas abiertas de la mansión.

En ese preciso instante San Julián se encuentra con su esposa, que acompañada de dos criadas vuelve tras haber acudido a la celebración de los divinos oficios, tal y como corresponde a la gente de su clase social, inserta en una sociedad sacralizada en la que la religión marca el ritmo de vida. Por ello en el lateral derecho del cuadro el pintor se recrea en la fachada de la iglesia, que trata al detalle, con las escenas en la portada de la anunciación por medio de las figuras de san Gabriel y la Virgen María. Incluso la puerta de la iglesia continúa abierta, y podemos vislumbrar la ornamentación litúrgica del mismo, con un retablo escultórico que preside el altar. Curiosamente, junto a la dama, que viste una rica indumentaria para diferenciarla del resto de las mujeres, hay un perro de aguas, seguramente como una clara alusión a la fidelidad conyugal, ya que este tipo de can

suele aparecer en las pinturas de temática matrimonial y en los casos en los que se alude a la pureza del amor conyugal.

La tercera pintura, que representa a *San Julián visitando las obras del hospital* que él mismo manda construir para viandantes, como penitencia a su horrendo crimen, es la excusa perfecta del pintor para plasmar con gran realidad el proceso constructivo de un edificio a comienzos del siglo XVI. Así, en un primer plano, a pie de obra aparecen los comitentes, que siguen con atención el proceso de la edificación del centro asistencial bajo la explicación del arquitecto, reconocible porque porta en sus manos el compás, en alusión a su elevada consideración social, no de simple artesano, sino de un intelectual que sabe trazar, diseñar, con la escuadra y el compás que ha dejado sobre el sillar pétreo, como expresan los tratados de teoría artística del renacimiento, desde los italianos como Alberti en su *De re aedificatoria*, hasta el español de Diego de Sagredo titulado *Medidas*

*del Romano* (Toledo, 1526). A su lado aparece el cantero, experto en la labra de la piedra, desbastando y tallando el sillar, bajo el que ha guardado la calabaza para conservar fresca la bebida y la cesta con la comida.

Al fondo aparecen trabajando nueve oficiales, subidos en andamios de madera contruidos con troncos de árboles y embutidos en los muros. Unos colocan sillares, otros aplican el mortero con el palaustre, otro hace funcionar la grúa con la que iza los materiales e incluso hay uno que apaga la sed con una botella plana de cuerpo circular. El pintor también presta atención a la cimbra empleada para realizar el arco de medio punto a través del que se accede al interior del edificio, estructura de madera que no se ha quitado aún.

En definitiva, a través de la representación pictórica de episodios de la vida de un santo, San Julián Hospitalario, el Maestro de Ororbia recrea con gran habilidad técnica y fidelidad histórica la cotidianeidad de las ocupaciones de los hombres que vivieron en el siglo XVI. Las distintas escenas muestran desde las ocupaciones de los estamentos privilegiados, como la nobleza, cuyo estatus privilegiado les permitía emplear su tiempo cazando, no para conseguir alimento, sino como divertimento; la asistencia diaria a la celebración de los divinos oficios, en el que caso de la dama de alta cuna acompañada de la servidumbre; a la jerarquía profesional existente en los oficios de la construcción, desde el arquitecto que dirige la edificación, a los distintos oficiales que trabajan en la obra con los peones.

### Bibliografía

- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D., “La pintura del Renacimiento en Navarra”, *Príncipe de Viana*, t. IV, nº 13, Pamplona, 1943, pp. 421-444.
- BUENDÍA, J.R., “Pintura”, en *Historia del Arte Hispánico, III. El Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 250-251.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “El taller pictórico de Pamplona en el siglo XVI”, *El arte en Navarra. 2- Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 337-352.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GARCÍA GAINZA, M.C., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 303-304.
- VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, I, Madrid, Alianza, 1982.

OCTUBRE 2012

**Retrato de bandolero por Antonio Muñoz****D. Ignacio Miguélez Valcarlos**

En una colección particular de Pamplona se conserva una acuarela de vivos colores representando el retrato de un bandolero, y firmada por A. Muñoz, que en su día formó parte de las colecciones artísticas de los duques de Montpensier, Antonio de Orleans (1824-1890) y Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897). Los Montpensier, afincados desde 1848 en el sevillano palacio de San Telmo, reunieron una importante colección de arte, en la que destacaron los cuadros costumbristas españoles. Esta temática estaba plenamente de moda en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los viajeros románticos europeos llegaban a Andalucía en busca de pasiones y emociones. Así, gitanos, flamencos y bandoleros quedaron atrapados no sólo por la pluma de escritores como Prosper Mérimé o Washington Irving, sino que también fueron protagonistas de los pinceles de numerosos pintores, así como de un nuevo arte, la fotografía, que los representó de manera real, inmortalizándolos, y mostrándolos al mundo.

Uno de los temas más recurrentes fue el del Bandolero, que hundía sus raíces en las narraciones románticas de personajes famosos como José María Hinojosa el Tempranillo o Luis Candelas, presentados como héroes populares que de forma caballeresca asaltaban a los viajeros en las serranías andaluzas, robando sus pertenencias y enamorando, gracias a su caballería, a las damas. Su figura pronto se convirtió en leyenda, representando al tipo popular andaluz, gracias a lo cual fueron plasmados en innumerables ocasiones. Incluso, dada la popularidad que alcanzaron, se adoptó la costumbre por parte de las clases adineradas y cultas de retratarse a imitación de estos personajes, tanto de manera individual, como en la recreación de *tableau vivant* que tan de moda estuvieron a finales del siglo XIX y principios del XX.

En la composición aquí presentada, la figura del bandolero se sitúa en pie, en posición de perfil, con la cabeza ladeada, como atendiendo a una presencia fuera de la composición, en actitud gallarda, tal y como se esperaba de un bandolero. Muestra claramente su condición gracias al trabuco que asoma sobre la faja de su cintura, de manera orgullosa y retadora. Su figura se perfila mediante manchas de color, de vibrantes e intensos colores, azul para el pantalón, rojo para la faja que constriñe su cintura y el pañuelo de la cabeza, naranja para la manta, amarillo y azul para la chaquetilla, y blanco para la camisa. La figura se recorta sobre un fondo neutro, trabajado en base a morados para la sombra y a leves tonos azules que se van diluyendo hasta mimetizarse con el papel. Toda la composición transmite los colores brillantes y lumínicos de la acuarela, dispuesta de manera suelta y ágil, en manchas de color que perfilan los contornos y componen la figura, orgullosa de su condición.



Nada sabemos del autor de la acuarela, A. Muñoz, ya que son varios los pintores de este apellido que trabajan en estos momentos en Andalucía, pero ninguno cuyo nombre empiece por A.

Toda la composición repite modelos ya vistos, tanto en pintura como en fotografía, y que gracias a esta última se transmitieron no solamente por Andalucía y España, sino también por otros rincones europeos, fascinados por el aura romántica de Andalucía. Así, vemos este tema recogido por pintores como Henry Stainer, quien en *Gitanos de Granada*, representa a la familia del gitano Fernández, apodado Chorrojumo, siendo la figura del mismo muy similar a la del bandolero aquí estudiado. También Ramón Casas trata el tema del bandolero, pero en tonalidades ocre, con menor colorido. O el mismo padre del impresionismo, Edouard Manet, trató el tema del gitano o bandolero, como podemos ver en *Joven vestido de majo*, aunque probablemente inspirándose en fotografías de la época, ya que el pintor estuvo en España pero tan sólo en Madrid, sin llegar a Andalucía.

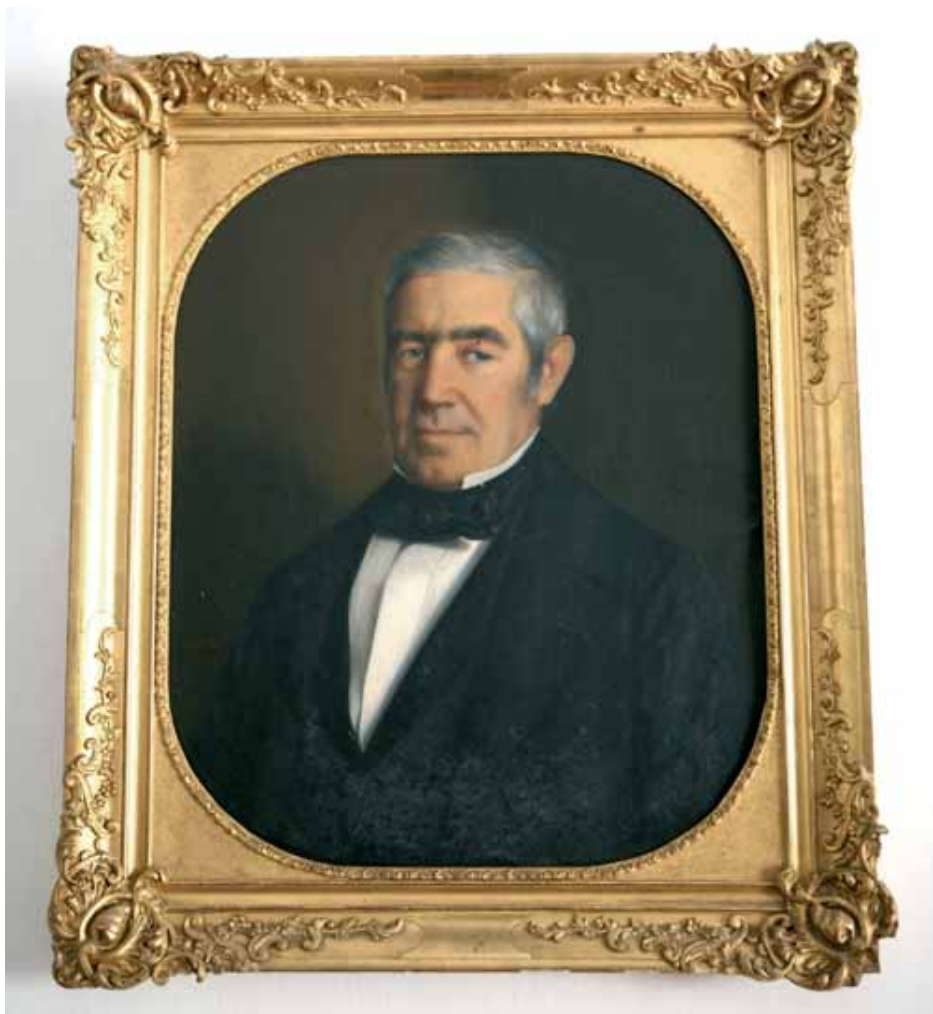
Mientras que en fotografía los tipos populares andaluces, con la inclusión de numerosas figuras de gitanos, protagonizaron la obra de fotógrafos como Laurent o Napper. No fue el duque de Montpensier ajeno a estos retratos, ya que estaba en posesión de un álbum con vistas de Andalucía, *Views in Andalusia*, realizado por Robert P. Napper hacia 1863 y lujosamente encuadernado, en el que entre vistas de Granada, la Alhambra, Sevilla o Gibraltar, se insertaban retratos de tipos populares, gitanos y hombres de campo, así como el de un hombre vestido a la manera andaluza. Dicho álbum, ricamente encuadernado, se conserva en la actualidad en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, existiendo copias de encuadernación más sencillas en las colecciones del duque de Segorbe en Sevilla y Carlos Sánchez en Granada.



### Bibliografía:

- REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla. 1820-1870*, Sevilla, 1979.
- LLEO CAÑAL, V., *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*, Sevilla, 1997.
- VV.AA., *De París a Cádiz. Colotipia y colodión*, Barcelona, 2004.
- VV.AA., *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*, Barcelona, 2007.





*Retrato de don Pablo de Irazoqui.*

NOVIEMBRE 2012

**Retrato firmado por Fortuné Viau  
de un comerciante navarro (c. 1850)**

D. Eduardo Morales Solchaga

En su primitiva ubicación se conserva un lienzo de bella factura que retrata a un hombre de negocios de la primera mitad siglo XIX, Pablo de Irazoqui. Sobre fondo prácticamente neutro se erige, ligeramente ladeada y mirando hacia el espectador, la efigie en busto del citado personaje, ya en edad adulta, que aparece ataviado con la indumentaria típica de aquellos años: levita de amplias solapas, chaleco negro, camisa blanca de cuello abierto y corbata negra de lazada.

Pablo Esteban de Irazoqui e Irazoqui fue primogénito del matrimonio veratarra conformado por Juan Francisco Irazoqui Sanjuanena y Josefa Antonia Irazoqui Pedrorrena. Debió de nacer accidentalmente muy a finales del siglo XVIII en Castrojeriz, durante una visita familiar, pues su tío había casado allí en 1775, dando comienzo a otra rama familiar en la que no es preciso insistir. Pablo fue el mayor de cuatro hermanos: Juan José, José Esteban - presbítero - y Magdalena, que nunca llegó a casar.

Su ascenso económico vino probablemente del comercio, pues en los primeros años del XIX aparece referenciado como hombre de negocios en Bilbao, dedicado a las mercaderías, con las que consiguió una ingente fortuna. Allí casó con Nicolasa Regina Lapeira (1826), procedente de una familia acaudalada de la villa, a lo que quizás contribuyó el ser nombrado tres años antes heredero universal de su tío, Miguel Esteban de Irazoqui, fallecido en Lima, donde había aumentado su hacienda merced a una brillante carrera militar.

De todos modos, para 1831 se encontraba avecinado en Vera de Bidasoa, gestionando sus negocios por medio de agentes en Madrid y Bayona. Allí reedificó a partir de 1832 la casa familiar, cercana a la parroquial de San Esteban, no escatimando gasto alguno. Su mujer debió de fallecer en fechas cercanas, por lo que en 1842 casó en segundas nupcias con María Benita Echenique Garmendia, natural de Urdax, con quien tuvo cuatro hijos: María (1843), Primitiva (1846), Antero (1849) e Irene (1850).

Falleció en 1854, tras una grave enfermedad que le había postrado desde el año anterior, quedando la casa y fortuna en manos de su mujer hasta la mayoría de edad de su primogénito. El testamento e inventario de bienes posterior dan fe de sus valores, religiosidad y caridad, así como también de su inmensa fortuna. Por lo que respecta a los inmuebles, destacan casi una decena de casas en Vera de Bidasoa y sus alrededores, así como también tierras de trabajo y helechales, de gran importancia para conformar abono de cultivo. En cuanto a sus activos, sin entrar en detalles, dejó a la familia entre metálico y depósitos más de 200.000 reales de vellón, así como también 80.000 francos en Bayona. De su importancia como comerciante habla por sí solo el hecho de que trabajase con agentes de entidad, como Ignacio García, en Bayona, y Ventura Cerrajería y Eladio Gallo, en Madrid.

Algunas de las mandas testamentarias dan cuenta de su humanidad, dejando 1.000 reales para su sirvienta, 2.000 para la restauración de la castigada parroquia de San Esteban de Vera, otros 2.000 para repartir entre los pobres del pueblo, 1.000 reales para la Casa de Misericordia de Bilbao y otros tantos para el Hospital de Pamplona. No escatimó en gastos para su funeral y misas subsiguientes, incluidas también las que se deberían cantar en memoria de su primera mujer, de la que guardaba un gran recuerdo. En el cementerio de la localidad erigió un considerable panteón en mármol, en forma de templete neoclásico, en cuyo frontón se deja ver un reloj de arena con alas, en alusión a la fugacidad de la vida.



*Retrato de don Pablo de Irazoqui. Detalle.*

Por lo que respecta al autor de la composición, se trata de Fortuné Viau (1812 - 1889), pintor francés nacido en Chinon, cuya trayectoria vital se conoce puntualmente, merced a que se ha conservado su diario personal. Desde joven sintió fascinación por el dibujo, formándose inicialmente con el profesor Cléry, hijo del ayudante de cámara de Luis XVI, con quien paulatinamente se especializó en el género del retrato, alcanzando cierto grado de perfección. Tras no pocas dificultades, marchó a París, donde quedó fascinado por las grandes pinacotecas y se valió de ciertos subterfugios para lograr ser admitido en la escuela de Bellas Artes para continuar su formación pictórica.

A pesar de todo ello no obtuvo el éxito deseado y regresó a su ciudad natal en 1831, donde sus vecinos y familiares sí que quedaron impresionados con su incipiente obra, consiguiendo el mecenazgo del propio ayuntamiento, que costeó su formación posterior. A partir de la segunda mitad de dicha década, se convirtió en pintor y retratista itinerante, lo que le llevaría a residir en poblaciones tan dispares como Villeneuve-le-Roi, París, Argentan, la Roche-

lle, Burdeos, Agen, Toulouse, Mouy, Moulins, Montluçon, Saintes, Jonzac, Nortron y Périgueux, donde realizó gran cantidad de retratos, si bien también ejecutó pinturas de temática costumbrista, religiosa y paisajística. A partir de 1848 el diario no refleja ningún dato más relativo a su obra pictórica, si bien con seguridad siguió ejercitando su profesión. Quizás en alguna de aquellas localidades retrató a Pablo de Irazoqui, pues conocidos eran sus negocios en el país vecino, o bien lo haría en la propia Vera de Bidasoa, pues los actuales herederos del pintor tiene fundadas sospechas de que se desplazó por la frontera pirenaica. Sea como fuere, debió de ser ejecutado a mediados de siglo, en fechas cercanas a la muerte del retratado, acaecida, como se ha relatado, en 1854.

Al margen de todo ello y en el plano personal, perteneció a la francmasonería, lo que probablemente contribuyó a la ampliación de su clientela y movilidad. De hecho, entre sus cláusulas testamentarias, redactadas en Blois en 1873, deja claro que pretendía un enterramiento civil, y que en el ataúd le acompañasen sus ornamentos masónicos. Su condición de masón queda reflejada también en la firma del lienzo que aquí se estudia “F. VIAU \*” en la que se incorpora el famoso tripunteado, en forma de triángulo equilátero, asociado a múltiples acepciones masónicas, y sin duda muestra del orgullo que sentía por pertenecer a la citada asociación.



Aunque, como se ha relatado, su obra fue vastísima, sólo se ha conservado una pequeña parte, configurada por, al margen de retrato que aquí se presenta, un autorretrato y seis retratos de miembros de su familia. También se tiene constancia de la subasta de otro de ellos, representando a una dama, en Sotheby's (Sussex - 1992), y de una soberbia *veduta* de Chinon, conservada precisamente en su casa consistorial desde 1847.

Retrato de don Pablo de Irazoqui. Firma de Fortuné Viau.

#### Fuentes:

- Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Vera de Bidasoa.
- Archivo del Senado de Madrid. Expediente HIS-0231-01.
- Archivo Diocesano de Pamplona. Registros Sacramentales.
- Archivo Histórico - Eclesiástico de Vizcaya. Registros Sacramentales.
- Diario de *Fortuné Viau* (1808 - 1852) [inédito]





Atril nambam. Anverso.  
Japón. Periodo  
Momoyama (1573-1616).  
Casa consistorial. Tudela.

DICIEMBRE 2012

### Atril namban

D<sup>a</sup>. Pilar Andueza Unanua

Hasta el momento dentro del Patrimonio cultural de Navarra tan sólo conocíamos la existencia de tres piezas catalogadas como arte namban: la arqueta de la catedral de Pamplona, otro ejemplar del Museo de Navarra, adquirido por el Gobierno foral en la subasta de la colección de los condes de Guenduláin que se celebró en Sothebys's

Londres en 2005 y un pequeño altar portátil custodiado en una colección particular. Este limitado panorama queda ahora enriquecido con una cuarta pieza, prácticamente inédita pues ha sido catalogada en fechas recientes, si bien no había sido objeto de estudio hasta el momento. Se trata de un atril perteneciente al Ayuntamiento de la ciudad de Tudela, que hemos tenido ocasión de conocer merced a la realización del Catálogo de Bienes Muebles del Patrimonio Cultural de Navarra, financiado por el Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana. Su descubrimiento e identificación pone de manifiesto la importancia de elaborar catálogos e inventarios como herramienta básica y primordial para el conocimiento de los objetos que componen el patrimonio cultural y, en consecuencia, proceder a su estudio, protección y difusión, en una palabra a su conservación.

Además de su valor como documento histórico, que testimonia, entre otros muchos aspectos, las relaciones comerciales y culturales entre Oriente y Occidente a finales del siglo XVI, y su valor artístico, debemos destacar la excepcionalidad de esta pieza, pues hasta el momento tan sólo se conocían seis ejemplares en España: los procedentes del convento de Santa María Magdalena de las Agustinas y de la iglesia de Santiago el Real, antiguo convento jesuita de San Pedro y San Pablo, ambos en Medina del Campo, dos ejemplares del monasterio de Descalzas Reales de Madrid, el correspondiente a la iglesia de Santa Cruz de Écija y el perteneciente a la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca. No obstante, la pieza tudelana resulta estéticamente más pobre, carece de cantoneras metálicas y presenta un peor estado de conservación.

Nos hallamos ante un atril de altar, en forma de tijera y plegable, destinado a la colocación de un libro abierto de manera estable que permitía su correcta lectura en el desarrollo de funciones litúrgicas. Las tablas que lo conforman aparecen recortadas en su parte inferior en forma de arquillo mixtilíneo. Como es habitual en el arte Namban, está lacado en negro. Sobre su superficie lacada se dispone una decoración basada en dibujos realizados con polvo de oro e incrustaciones de nácar. El tablero principal del anverso presenta una retícula realizada a base de finas hileras de nácar rematadas en los extremos laterales por una cenefa de rombos igualmente de nácar. Esta red decorativa queda interrumpida en el centro para dar acogida a un gran monograma IHS, también en nácar, acompañado de una cruz en la parte superior y un corazón con tres clavos, rodeado de una aureola de rayos alternativamente rectos (ámbar) y ondulados (pintura dorada). Por su parte tanto el reverso de la pieza como la parte inferior del anverso presentan una delicada composición vegetal compuesta por una enredadera de finos tallos en cuyo trazo se combinan dos tonalidades doradas, y enriquecidos con incrustaciones de madreperla que imitan flores. Puede identificarse esta vegetación con campanillas chinas (*kykyo*).

El arte *Namban*, iniciado a mediados del siglo XVI con la llegada de los portugueses a tierras japonesas, fue realizado en aquel país por artesanos locales a instancias



Atril nambam.  
Detalle del  
monograma  
jesuítico.

de los europeos, quienes lo destinaban al comercio en Europa. Su esencia radica en la fusión de elementos culturales y artísticos orientales con otros occidentales, en gran medida introducidos por la labor misionera de los jesuitas, a quienes seguirían otras órdenes. Este carácter híbrido se refleja en los aspectos tipológicos, técnicos, ornamentales e iconográficos de esta pieza. De hecho, el atril era una modalidad de mueble importada, pues los japoneses carecían de libros. La técnica empleada es la laca, técnica totalmente oriental, como lo es también el repertorio ornamental vegetal, frente al IHS jesuítico,

que apareció por primera vez en 1549 en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, publicados en Roma. Este arte de naturaleza mixta se extendió durante el último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas de la centuria siguiente, momento en que el poder japonés comenzó a aplicar una política de rechazo económico, cultural y religioso a todo lo europeo. Coincidió por tanto esta etapa con el denominado periodo *Momoyama* (1573-1615), fechas en que debemos situar el atril tudelano.

Europa, y posteriormente América, donde se intentaría imitar, admiraban en gran medida la técnica de la laca que, aunque de origen chino, alcanzó un gran desarrollo y calidad en tierras niponas. No se trataba de una técnica sencilla. Por el contrario requería mucha meticulosidad y tiempo. Para su aplicación era necesaria una resina vegetal obtenida de determinadas especies arbóreas, caracterizada por su dureza al solidificarse. Este elemento, aplicado sobre una superficie de madera en sucesivas capas, con sus correspondientes pulimentos, se caracterizaba además por su resistencia, impermeabilidad, brillo y suave textura y podía incorporar incrustaciones y dibujos. En el caso del arte *nambam* se empleaba una laca que daba como resultado un fondo negro, conocida como *urushi*. En las capas intermedias se aplicaban repertorios ornamentales elaborados



con polvo de oro, plata u otros pigmentos, técnica conocida como *maki-e*, a la que también podía aplicarse incrustaciones de nácar, denominándose entonces *maki-e-raden*.

El atril de Tudela responde con exactitud a esta última técnica típica del arte *namban* en su periodo *Momoyama*. La presencia del monograma ignaciano nos hace pensar en su llegada a España de mano de algún misionero de la Compañía de Jesús. Desconocemos cómo fue a parar al Consistorio tudelano, si bien es muy posible que haya que relacionarlo con la exclaustración de los jesuitas en el siglo XVIII cuando, extinguida la orden, sus propiedades se disgregaron.

### Bibliografía

- ÁLVARO ZAMORA, M.I., e IBAÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Arte para los jesuitas: el atril Namban conservado en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza) en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), *Pvlchrum. Scripta Varia in honores M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 69-77.
- BARLÉS BÁGUENA, E. y ALMAZÁN TOMAS, V.D., *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos y la belleza de las estaciones en el arte japonés. Colección de arte oriental Federico Torralba*, Zaragoza, Centro Joaquín Roncal, 2008.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, M.M., “Dos nuevas obras de arte Namban en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, pp. 495-502.
- GARCÍA SANZ A., Y JORDAN GSCHWEND, A. “Vía Orientalis: Objetos del Lejano oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 138, pp. 169-206.
- LORAC-GERBAUD, A., *L’art du laque*, París, Dessain et Tolra, 1973.
- MOLA, A y MARTÍNEZ SHAW, C. (comisarios), *Oriente en Palacio. Tesoros exóticos en las colecciones reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003.
- MORALES MARTÍNEZ, A.J., *Filipinas puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspi-na*, Madrid, SEACEX, 2003.



Atril nambam.  
Reverso. Japón.  
Periodo Momoyama  
(1573-1616).  
Casa consistorial.  
Tudela.





Joaquín de Elizondo: *Novísima Recopilación de las Leyes del Reino de Navarra*, 1735. Grabado de Juan de la Cruz.